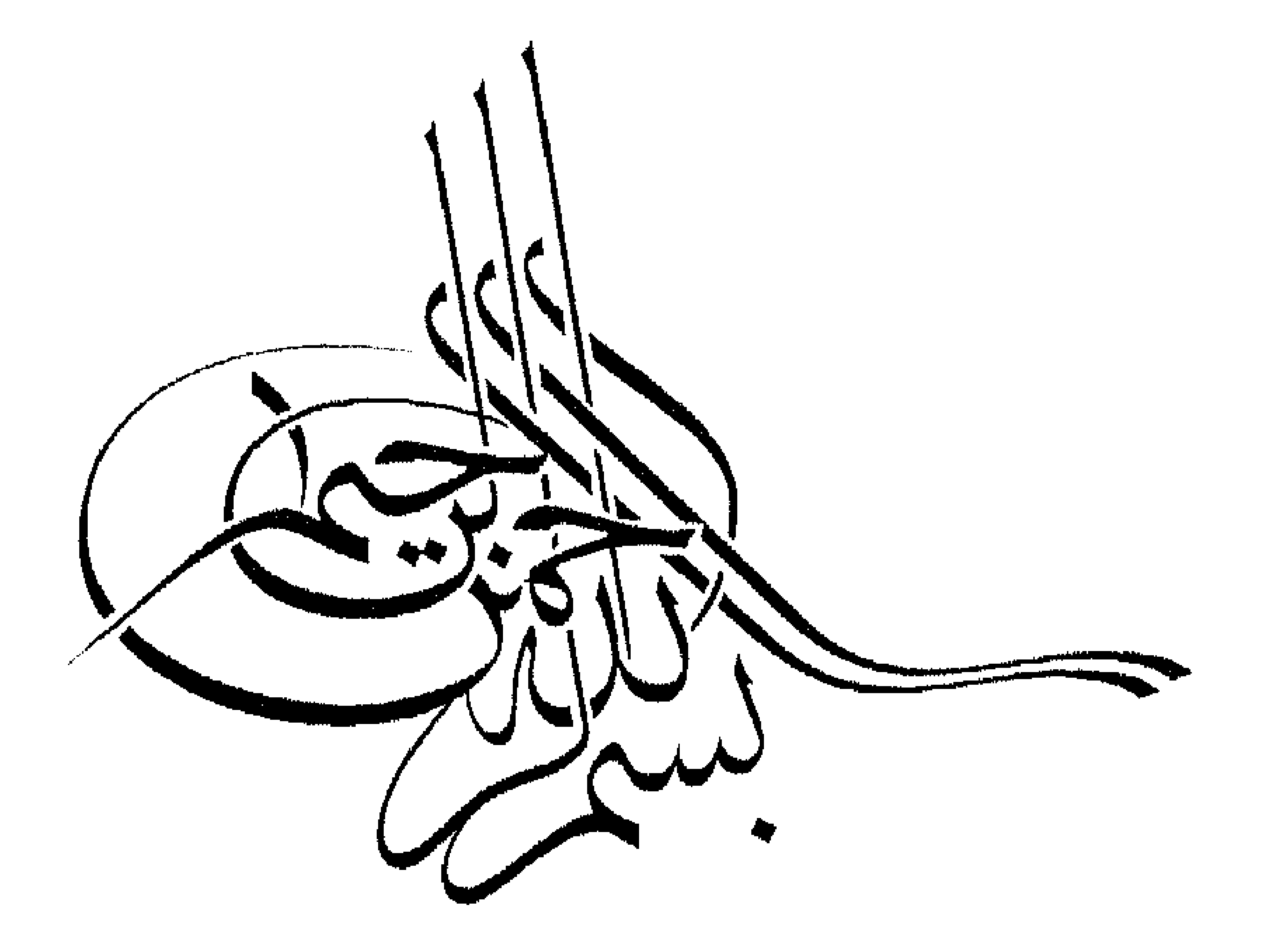


الرواية السعودية
واقعها وتحولاتها

حسن النعمي


بسم الله الرحمن الرحيم

المشهد الثقافي

في المملكة العربية السعودية

٢

الرواية السعودية
واقعها وتحولاتها

حسن النعمي

الطبعة الأولى

الرياض

وزارة الثقافة والإعلام

وكالة الوزارة للشؤون الثقافية

١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

النعمي، حسن
الرواية واقعها وتحولاتها / حسن النعمي - الرياض، ١٤٣٠هـ
١٣٤ ص ؛ ١٥×٢٣سم - (المشهد الثقافي؛ ٢)
ردمك: ٩٧٨-٩٩٦٠-٦١٢-٥٨-٤

١- القصة العربية - نقد أ. العنوان ب. السلسلة
ديوي ٨١٢، ٠٠٩ ١٤٣٠/١٩٧٠
رقم الإيداع: ١٩٧٠/ ١٤٣٠
ردمك: ٩٧٨-٩٩٦٠-٦١٢-٥٨-٤

المحتويات

تقديم ..

في إطار اهتمام وكالة الشؤون الثقافية بجوانب مختلفة من الثقافة المحلية، المتمثل في إصدار العديد من السلاسل الثقافية، تأتي سلسلة "المشهد الثقافي" ؛ لتلقي الضوء على مكونات الواقع الثقافي في المملكة العربية السعودية.

سوف تتبنى هذه السلسلة الأبحاث المتميزة، التي تقوم على دراسة وتحليل ورصد مخرجات هذا المشهد في المجالات الثقافية كافة. وستتواصل هذه الكتب إن شاء الله، لتغطي جوانب الإبداع الشعري، والسردي، والفني، بتنوعه وثرائه. ولمواكبة الجديد في هذه العوالم الثقافية، فسوف تتعدد الإصدارات للجنس الثقافي الواحد.

أود تقديم خالص التقدير لمعالي وزير الثقافة والإعلام إياد بن أمين مدني، لتوجيهه ودعمه لفكرة هذه الكتب. وأشكر جزيلا كافة الزملاء الباحثين الذين استجابوا لدعوة الوزارة للمساهمة في هذا الجهد الثقافي.

عبد العزيز السبيل

وكيل الوزارة للشؤون الثقافية

مقدمة..

الرواية السعودية، مثل غيرها من الروايات الأخرى، نص مواز للواقع، تأخذ من الواقع بقدرٍ ما تعيد إليه من أسئلة وافتراضات واستجوابات. فالرواية تشتغل دائماً على مكونات الصورة المهشمة. فلا تُكتب الرواية عن المنجز أياً كان قدره وعظمته، لكنها تشتغل في منطقة الانكسار، رغبة في تغيير مكونات الانكسار، وبعث روح متوثبة في أوصال الضعف والعجز. وإذا كان الواقع اعتباطياً في تكوينه، غرائبياً في حوادثه، فإن الرواية عكس ذلك، فهي منطقية حيث يكون للمنطق معنى داخل سياق الرواية، وهي ذاتية حيث هي منظور كاتبها، وهي حوارية حيث تسمح لقارئها باعتقاد ما يراه لا ما يراه كاتبها.

ما من شك أن التوقف أمام الرواية السعودية، تسجيلاً لمراحلها، واستقراءً لإسهاماتها المعرفية والجمالية، واستكشافاً لجدلها مع الواقع، ضرورة نقدية. غير أنه يجب التنبيه على صعوبة تناول الإنتاج الروائي بكامله، رواية بعد رواية. لأن مهمة هذا الكتاب ليس التوثيق والرصد، بل بيان رؤية عامة حيال هذا الإنتاج. وعليه سنعمد إلى الانتقاء بما لا يخل برسم الصورة، ونوظف التحليل حيث يكون للتحليل حاجة، ونشير إلى الظواهر حيث تكون الإشارة مغنية بذاتها، منعاً للتكرار، واعتماداً على فطنة القارئ. إذن، منهج الكتاب منهج انتقائي، غايته بيان رؤية شاملة عن الرواية، تقوم بدور التعريف لا بدور الاستطراد والاستقصاء.

يُعنى الفصل الأول برصد (مراحل تطور الرواية) من الناحية التاريخية، لكن من منظور صلة هذا التطور بحركة المجتمع، سواء في علاقة الرواية بسياقها الأدبي أو الاقتصادي أو السياسي أو حتى الأدوار التنويرية التي خاضها المجتمع في مراحل تكون الدولة السعودية، مثل قضية تعليم المرأة، ودخول وسائل الإعلام المختلفة، كالإذاعة والتليفزيون، وغيرهما من الظواهر التي أحدثت ردات فعل اجتماعية نجحت المؤسسة السياسية في تمرير خطابها وتبرير جدوى استفادة المجتمع منها. فهذا الفصل لن يشتغل على الجانب الوصفي التاريخي لتطور الرواية فحسب، بل سيسعى للاستدلال على المكونات الموضوعية لتطور الرواية عبر المراحل الأربع المقترحة لتطور الرواية في المملكة. فالرواية عاشت

جدلها مع المجتمع، سواء في سياق ثقافته المحافظة، أو في التحولات الاقتصادية التي أصابت المجتمع، أو في الأحداث الخارجية التي عززت جرأة الروائيين على الاقتراب من الموضوعات الأكثر حساسية في الحياة الاجتماعية.

وفي الفصل الثاني (مضمون الخطاب الروائي) سيكون محور الحديث عن طبيعة الموضوعات والحمولات الإيديولوجية المحركة للقضايا المثارة في الروايات المختلفة. ولضرورة التركيز في التناول سنعمد إلى اختيار ثلاثة موضوعات تعد الأبرز حضوراً في الرواية السعودية. هي: الآخر في الرواية السعودية، وموقع الرجل في الرواية النسائية، وجدل العلاقة بين القرية والمدينة. وسنحرص أن يكون وقوفنا أمام هذه الموضوعات أكثر من مجرد إثارة للموضوع، حيث نتوخى استنطاق الدلالات الخفية في تكوين الخطاب الفكري والمعرفي وراء هذه الموضوعات. والباحث، بعمق في هذه القضايا، سيجد تقاطعات عديدة بين هذه الموضوعات. فالبحث في كيفية معالجة الآخر في الرواية السعودية سيصل إلى ربط جدير بالتأمل بين الآخر والمرأة. فالآخر كما صورته الرواية هامشي وموضوع للاستعلاء عليه. فجاءت أبرز تمثيلات الآخر في الرواية عبر مشروع الزواج: الزوج يمثل الأنا والزوجة تمثل الآخر. وفي المقابل يتقاطع موقع الرجل في الرواية النسائية مع هذه النظرة تجاه المرأة، ولكن برؤية مضادة تؤكد على ضرورة تغييب الرجل وتقديم المرأة للحياة مستقلة، ومكتفية بذاتها وتاريخها ووجودها!

وفي الفصل الثالث (تطور البناء السردي) نسعى لاستكشاف أبرز السمات العامة من حيث الاستفادة من التقنيات السردية وتوظيفها لخدمة العمل الروائي. وستمضي المقاربة هنا على ضوء التقسيمات المرحلية التي مرت بها الرواية. فنقف عند التطورات الجمالية لدى روائيي كل مرحلة، وربطها بالمنجزات اللاحقة في المراحل الأخرى. ومن غير شك، فقد انتقلت الرواية من ضعف فني مبرر في بدايتها إلى نضج فني ملموس. غير أن أمام الرواية مراحل من الإبداع وتسجيل بصمات خاصة، وتكوين مرجعية جمالية ومعرفية للأجيال القادمة. ولعل تجارب الكتاب والكاتبات في المرحلة الأخير (مرحلة التحولات الكبرى) من

عمر الرواية السعودية تشهد بطفرة فنية تحسب للمنجز السردي العام، وبجرأة غير مسبوقة في معالجة أكثر القضايا حساسية من منظورات اجتماعية مختلفة.

الرواية السعودية هي نص المستقبل الأدبي، وهي منطقة التقاطعات الحوارية التي نحتاجها. فهي نص يقبل التعدد ويسمح بالتأويل ويرضى بالتجاوز والاختلاف. وما أحوجنا أن نكون أجرأ في معالجة قضايانا بروح الرمز الروائي لبيان فساد التشرذم واختزال العالم في رؤية أحادية ضيقة. إن الرواية نص يتيح الحديث عن الممكن أو ما ينبغي أن يكون، فلنشرع لها قلوبنا وعقولنا.

حسن النعمي

الفصل الأول

مراحل تطور الرواية

١. بدا لي وأنا أتأمل ظاهرة التجربة الروائية في السعودية أن أتساءل ما إذا كانت التجارب الروائية تقاس بمعيار التقادم الزمني الصرف، أم بعمق التحولات المصاحبة لتشكلها؟ ولعل هذا التساؤل نابعٍ من طرافة التجربة الروائية السعودية. فبعد أكثر من سبعين عاماً من التراكم الروائي نستطيع أن نقول إننا أمام إيقاعين روائيين يحددان معالم التجربة الروائية. فالظهورٍ الأول لرواية التوأمان لعبد القدوس الأنصاري في عام ١٩٣٠ بدا باهتاً ليس من الناحية الفنية فحسب، فذلك منسجم مع طبيعة ولادة الأشياء، بل إن ضعف الرؤية وهشاشتها هو ما يمكن أن نجده في الحقبة الأولى من تاريخ الرواية السعودية.

مرت الرواية السعودية بمراحل مختلفة في تطورها، وهي مراحل يمكن أن توفر قدراً من الفهم لطبيعة التطور الفني المنجز في كل مرحلة، غير أن دراسة من هذا النوع - رغم أهميتها - ستنظر للرواية من خلال تطور السياق الفني لكل مرحلة روائية دون تركيز يذكر على الخطابات التي شكلت تجربتها أو محاولة تفسير غيابها أو حضورها من مرحلة إلى أخرى. إن ما يمكن أن يكون نظرة، لا أقول بديلة، بل مختلفة، تضيف ولا تتعارض مع الدراسات الحالية القائمة على التحقيب الفني، هو استحضار السياقات وتحولات المجتمع بوصفها التربة التي غذت هذه التجربة على امتدادها. ومن هنا، فإن أي تحول في مسار الرواية يمكن أن يُقرأ ضمن سياق التحولات. وسواء كان هذا التحول في مسيرة الرواية في كيفية تقديم الموضوعات الروائية المختلفة أو جماليات السرد وتطورها من مرحلة إلى أخرى، أو من حيث تعاطي موضوعات بعينها ومدى جرأة التناول في بعضٍ مراحل تطور الرواية، فإن الرواية من خلال هذا المنظور تصبح نوعاً أدبياً تلده التجارب الاجتماعية ومدى عمقها، وتغذي نموه التحولات الكبرى، بل تغير من تكوينه الجمالي والمعرفي.

ولعل ضرورات المسح التاريخي تتطلب تقسيمات زمنية مرت بها الرواية بتشكيلات فنية وموضوعية عبر مراحل مختلفة. ورغم يقيني من ضرورة هذا الفعل، إلا أن المقاربة الموضوعية لحركة الرواية داخل سياقها الاجتماعي سيولد مكتسبات معرفية في غاية الأهمية. وهو ما سنسعى له في موضع آخر من هذا الفصل بعد أن نرسم معالم حركة الرواية في إيقاعها الزمني وعلاقة ذلك بالقيمة الفنية للرواية.

ولذلك سنسعى إلى ربط حركة الرواية التاريخية بتحولات البنية الاجتماعية. فتاريخ الرواية ليس إلا تجل لتغيرات اجتماعية عميقة، يضاف إلى ذلك أن من كتب الرواية في بداية تاريخها، ينطلق من وعي بأن الرواية تاريخ محكي أكثر منها رؤية فنية تتقاطع مع التاريخ والمجتمع. وعليه، فإن الاعتقاد بأن الرواية تصور المجتمع هو اعتقاد، رغم مجافاته للحقيقة الفنية، منتشر وراسخ لدى كثير من قراء الرواية. ورغم ما قد يسببه هذا الوعي من تشويه لدور الرواية الاجتماعي، فإن ذلك يشير إلى ضرورة تأمل تاريخ الرواية من خلال التحولات الاجتماعية.

التكوين وتلمس الطريق

يشاء قدر الأدب في المملكة عامة، والرواية خاصة أن تنطلق من ثنايا تحول سياسي واجتماعي على أعلى مستوى؛ فالتحول السياسي هو تكوين الدولة السعودية في العشرينيات من القرن الماضي، أما الاجتماعي، فهو فكرة الوحدة الوطنية وتطبيقاتها والسعي إلى الاندماج الاجتماعي في إطار سياسي واحد. أين يقف الأدب من هذا المنطلق؟ لقد عبّر الجيل الأول من الأدباء في المملكة عن نزعة المواكبة لمنطلقات الدولة الجديدة. فجاء شعرهم يحمل روح التجديد أو الدعوة له على أقل تقدير بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة الجديدة، وفاصلة عن مرحلة سابقة، بل مراحل سابقة ليس في زمنيتها فحسب، بل في طبيعة تكوينها. فمن مجتمع شتات، إلى مجتمع وحدة، ومن مجتمع منكفئ على نفسه، إلى مجتمع ذي هوية سياسية موحدة ومنطلقة نحو المدنية السياسية والاجتماعية. في هذا الجوٍ يقدم محمد حسن عواد قصيدته (خطوة إلى الاتحاد العربي) مبشراً فيها بعهد جديد. ولعل أهمية القصيدة تكمن في كونها جديدة في شكلها عن السياق الشعري المحافظ، فهي

قصيدة عدت من أوائل القصائد التي قاربت الشعر الحر، والأهم كذلك هو اختلاف مضمونها، فبقدر ما كانت ثناء على الوحدة السياسية التي تحققت، فلم تكن مدائحية على النمطية المألوفة للشعر المحافظ، بل كانت موقفاً مع التاريخ المتحول لحظة الوحدة السياسية الاستثنائية، واستشرافاً لوحدة عربية أكبر.

في هذا المحيط التاريخي المتحول ينشأ الأدب في المملكة، لكن بالنسبة للشعر كانت النشأة تغييراً في المسارات الأدبية من الأنماط القديمة المحافظة إلى أنماط جديدة على مستوى الشكل والمضمون والرؤية، أما بالنسبة للأدب السردي عامة، الرواية خاصة فالأمر يختلف، بل يزداد التصاقاً بالتحول السياسي. فالرواية، خاصة، شكل من أشكال الحداثة الأدبية والاجتماعية، فهي النص الوحيد القادر على استيعاب حراك المجتمع وتفاعلاته، كما أنها النص الذي يقدم النمط الحواري في كيفية تداخل الأنساق الاجتماعية عبر المحكي ذي الخلفيات الاجتماعية المختلفة.

٢. إن قراءة الرواية السعودية قراءة سياقية تقتضي النظر للمكونات الخارجية التي شكلت الخطاب الروائي. فالرواية من الأعمال التي تتغذى في وجودها من تسارع إيقاع المجتمع، من حيث التحولات الكبرى التي تقع في محيطه أو تصب في أعماق كيانه. كما تتغذى الرواية على ما يقدمه المجتمع من هامش للروائي في خلق أجوائه الروائية. وهذا لا يعني أن الروائي يجب أن يحجم عن المغامرة في سعيه عن كشف المسكوت عنه في الخطاب الاجتماعي المعلن. غير أننا لا نتكلم عن الروائي بعينه، إنما نتكلم عن مسيرة تراكم التجربة الروائية بوصفها جنساً أدبياً ينظر للواقع بعينين؛ عين تلتقط وتشكل عالمها من خلال تقاطعها مع وقائع الحياة، وعين تراقب ردة الفعل تجاه جرأتها وقدرتها على كشف المسكوت عنه. وبحسب القدرة على الالتقاط والتقاطع، والقدرة على خلق هامش تتحرك في فضائه يمكن للرواية أن تشكل خطاباً يسعى إلى التنوير.

إننا نرى أن أقرب وصف لتجربة الرواية في ضوء السياقات الخارجية هو ما يمكن أن نصطلح عليه بالإيقاع. ومن هذا المنطلق فإن النظر للرواية السعودية على امتداد تاريخها لا تخرج عن كونها تجربة

إيقاعين لا ثالث لهما، أحدهما بطيء والآخر متسارع، فما دلالة هذا التغاير؟ لمقاربة مفهوم الإيقاع ومعرفة حصيلة تفاعله مع حركة الواقع يجدر بنا أن نقرأ خارطة الرواية من منظور التحولات الكبرى وعلاقتها بطبيعة المجتمع المحافظ. ولعل قراءة من هذا النوع تشكل مدخلاً مهماً يمكن أن نقيس عليه تطورات التجربة الروائية منذ صدور رواية التوأمان في عام ١٩٣٠ وحتى الوقت الراهن. ويتحدد مفهوم الإيقاع بحجم الحضور الروائي وتراكمه من ناحية، وقدرته على تحقيق فاعلية اجتماعية في تفكيك خطابات المجتمع. وهذا التحديد يخضع لشرط العوامل الخارجية وما تحدثه من تحولات في الوعي العام سواء تحت إلحاح الضرورة، أو موافقة أو استجابة لمطلب اجتماعي داخلي.

يبدو لزاماً في البدء أن نضع محدداً أولياً لرصد مفهوم الإيقاعين في سياق تجربة الرواية. الإيقاع الأول، بطيء، يبدأ منذ صدور رواية التوأمان في عام ١٩٣٠ وحتى عام ١٩٨٠. ولعل أبرز ملامح هذا الامتداد الزمني من تاريخ الرواية هو قلة الإنتاج[1] مع ضعف البنية الفنية وعدم القدرة على تقديم موضوعات تكسر تقليدية ورتابة الطرح الروائي. أما الإيقاع المتسارع فيبدأ منذ ١٩٨٠ وحتى الوقت الراهن (٢٠٠٩م). وهو إيقاع يحفل بزيادة التراكم الروائي بشكل ملحوظ في فترة زمنية قصيرة مقارنة بالفترة السابقة، بالإضافة إلى تطور التجربة الروائية وجرأة الطرح الروائي. وهذا التحديد لا علاقة له بترتيب الأجيال، بقدر ما له علاقة بالسياقات المحيطة بالتجربة الروائية ذاتها. فالجيل أو الإنتاج الروائي هو في الأصل إفراز للتفاعلات الاجتماعية سواء كانت تفاعلات خارجية أو داخلية.

السؤال الآن، هل تتعارض فكرة الإيقاع مع التقسيمات التاريخية في تطور الرواية السعودية؟ إن فكرة رصد طبيعة الحركة الرواية في حقبة أو حقب تاريخية من شأنه أن يجيب على علاقة الرواية بمجتمعها من حيث القبول والرفض، ومن حيث التأثير المتبادل، ومن حيث رصد ما إذا كانت الرواية قد استفادت من المعطيات الداخلية والخارجية في تكوينها، أم أنها مجرد أشكال روائية خارج سياقها الاجتماعي! لعل مقاربة الإيقاع مع التحول الزمني مهم على مستوى فهم العلاقة بين الرواية ومجتمعها، وإدراك مدى تأثير التطور الاجتماعي على تطور

الرواية ليس على المستوى الفني فحسب، بل على مستوى الرؤية وتمثيل المضامين ذات الطبيعة الجدلية اجتماعياً.

إذن، لا تعارض بين التقسيمات التاريخية لتطور الرواية وبين خفوت وحدة تفاعلها مع مجتمعها، أو ما نفضل تسميته بالإيقاعين: البطئ والمتسارع في علاقة الرواية بمجتمعها. فمن خلال الربط بين المعطى التاريخي بوصفه حركة خارجية، والمعطى الاجتماعي بوصفه حركة داخل الرواية يمكن فهم التداخل بين خارج الرواية وداخلها. فالمضامين والرؤى التي تطرحها الرواية تأتي في مقابلِ التحولات الخارجية التي تحيط بالرواية. فقد لا نجد صدى مباشراً لحرب الخليج الثانية أو أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، لكن تأثيرهما على مسيرة الرواية جد عميق.

٣. وفي هذا السياق يشتد المد والجزر بين الرواية التي تبحث عن إنجاز الممكن وبين الثقافة الاجتماعية المحافظة التي تسعى لتمكين الكائنِ والمستقر الاجتماعي من خلال المحافظة على أبنيته ومركزيته بعيداً عن النقد أو المساءلة أو حتى الإشارة إلى إعادة صياغة مشروع التنمية الاجتماعية. فالثقافة المحافظة تنظر للآداب عادة نظرة غير متصالحة، نظرة تحسب مكاسبها من توظيفها للآداب، من حيث تطويعها لأنساقها وخطاباتها. ولذلك تضع الثقافة المحافظة محدداتها واشتراطاتها في علاقتها بالآداب مسبقاً. وما يمكن أن ينتج من الآداب في ظل الثقافة المحافظة لا يخرج عن نوعين: نوع منقاد لاشتراطات الثقافة، مستظلاً بهيمنتها حتى يغدو تابعاً من توابعها، بل ولسان حالها، وإما أن يكون مشاكساً، ومتحدياً، وكاشفاً لأدواتها وأنساق الهيمنة في خطاباتها، لكنه في هذه الحالة يحمل رسالة أقرب للصراخ منها للفن الذي يصنع البدائل الخلاقة للحياة، هدفه في هذه الحالة ثوري إيديولوجي غير مستبطن لمشكلات الثقافة المحافظة التي لا تؤمن بالتعدد ولا خلق مساحة قابلة للتحاور.

ويبدو الانقياد لاشتراطات الثقافة المحافظة قسرياً أحياناً. فقد ذكر أحمد السباعي في كتابه أيامي ما نصه:

«وكنت أحد المتحمسين لقضايانا الاجتماعية، أتمنى لو استطعت أن أفرغ كل ما يدور في رأسي من أفكار شابة، وأن أذيبها حروفاً مقروءة في مقالي الرئيسي. ولكن البيئة لا تميل لمثل هذا الشطط، فقد عاشت محافظة بكل ما في هذا من معنى، وهي تأبى عليك إلا أن تعيش رزيناً، وأن تخنق في نفسك صبوة الشباب، لئلا تزحف على ما ألفت أو تهاجم ما ورثت[٢]».

بدأت مسيرة الرواية بما اصطلح عليه دارسو الرواية السعودية بمرحلة النشأة، وهي مرحلة تمتد من عام ١٩٣٠ تاريخ صدور رواية التوأمان إلى أواخر الأربعينات بصدور رواية البعث لمحمد على مغربي. وهي فترة عقدين من الزمن واكبت بدء تكوين المجتمع السعودي وما صاحب فترة التكوين من استقطابات سياسية وقبلية وبناء مؤسسات الدولة الفتية حتى استقر المجتمع تحت الكيان السياسي الحالي. وقد كان المجتمع الثقافي في الحجاز، مكة وجدة على وجه الخصوص، هو السباق للتفاعل ثقافياً مع الأدب العربي في مصر والشام، بالإضافة إلى الأدب في المهاجر الأمريكية. جاءت نتيجة هذه التواصل ظهور جيل شاب متطلع للخروج من ظلال الثقافة التقليدية، ومتطلع إلى الأخذ بالمكتسبات المتجددة في المحيط العربي.

ومن هنا وجدت الرواية نفسها إما أن تهادن، أو تشق طريقها في البحث عن الممكن، مرة ناقدة، ومرة كاشفة، ومرة محرضة، وهكذا. ومن خلال استعراض مراحل تطور الرواية نجد أن الرواية ظلت مهادنة في مجمل حقبها باستثناء روايات التسعينات الميلادية وما بعدها، حيث لعبت دوراً معاكساً للثقافة الاجتماعية المحافظة، من خلال البحث الدائم في المسكوت عنه في الخطاب الثقافي المحافظ.

٤. ولمقاربة أكثر وضوحاً فيما يتعلق بتطور الرواية في سياق حركة التاريخ من ناحية، وفي نموها في علاقتها بالمجتمع أو مفهوم الإيقاع الموضوعي، نسعى إلى الربط من خلال استعراض مراحل التطور التاريخي للرواية. والراصد يجد أربع مراحل زمنية شكلت الإطار التاريخي لتطور الرواية، هي:

١. مرحلة النشأة

٢. مرحلة التأسيس

٣. مرحلة الانطلاق

٤. مرحلة التحولات الكبرى

تعكس هذه التقسيمات في بعض مظاهرها ملامح النمو الفني في التجارب الروائية، غير أنه يمكن رصد طبيعة الموضوعات التي اقتربت منها الرواية في كل حقيبة من هذه الحقب، بل يمكن أيضاً قياس الجرأة الاستثنائية لبعض الأعمال في تناول موضوعات مناهضة للثقافة السائدة. ورغم أن هذه المراحل هي إطار تاريخي مألوف في كثير من التجارب الروائية، فإنها تظل لازمة مرجعية مهمة توفر بدورها نظرة شمولية. ورغم إقرارنا بهذه التقسيمات، فإننا سننظر لتاريخ الرواية من منظور آخر، نرى أنه يحقق عمقاً أكبر حيث يربط بين القيم الفنية والقيم الموضوعية في تطور الرواية.

مرحلة النشأة:

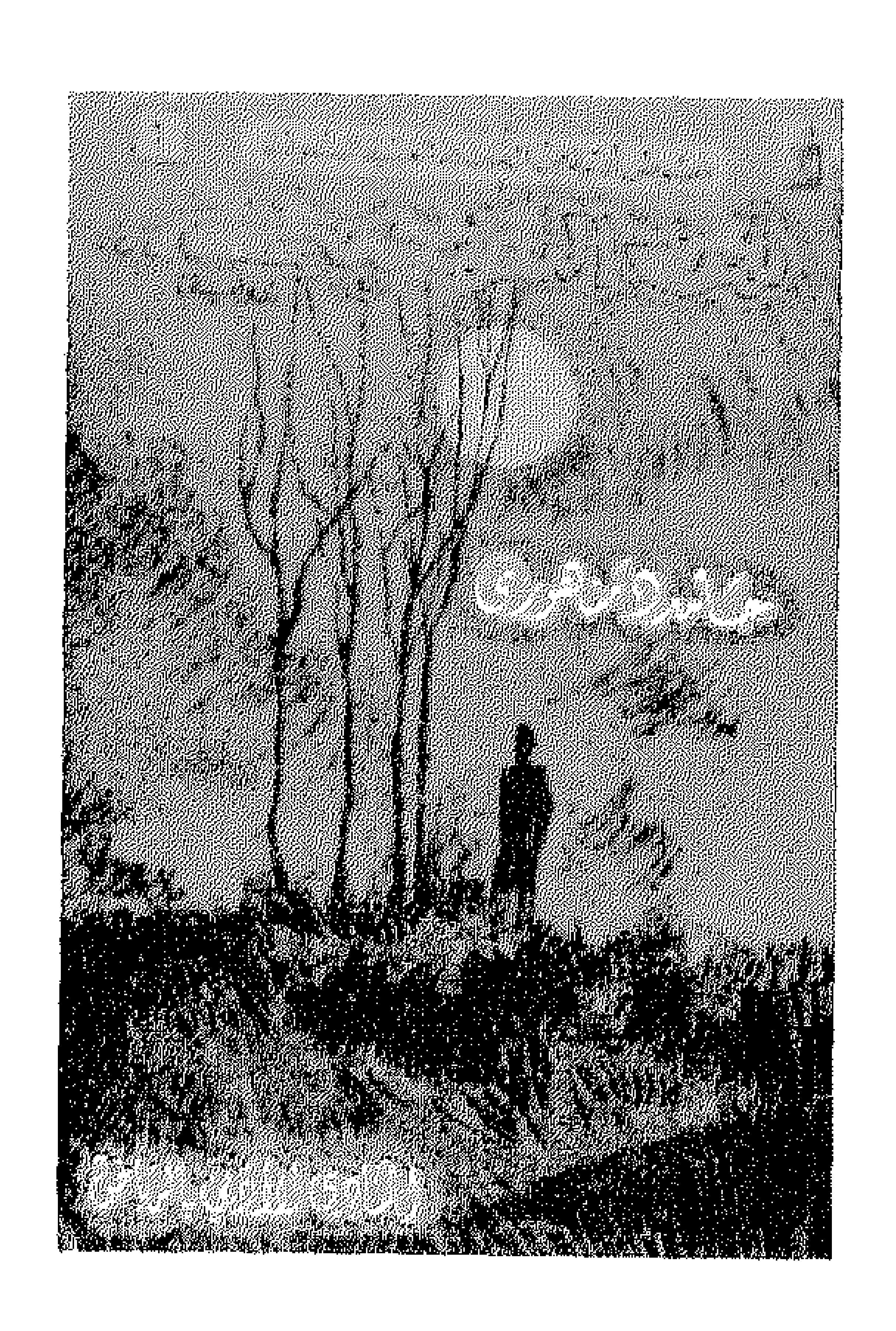
استهلت الرواية السعودية مسيرتها بصدور رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري وذلك في عام ١٩٣٠م. وكأي بداية فقد جاءت رواية (التوأمان) ضعيفة من حيث مستواها الفني، ومحافظة في رؤيتها، حيث كان موضوعها الأساسي يعالج مشكلة العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب. ورغم أهمية الموضوع، فإن الصراع قد حسم فيه لبيان عظمة الشرق وفساد الغرب دون مراعاة لنمو الشخصيات وفقاً لأصول الفن الروائي. أبطال الرواية (رشيد وفريد) توأمان عاشا تجربتين مختلفتين، رشيد الابن الذي تعلم في المدارس الوطنية كان أكثر التزاماً ورقياً علمياً وإنسانياً، بينما أخو رشيد (فريد) الذي فضل أن يتعلم في المعاهد الأجنبية، خسر حياته لأن هذه المعاهد دفعته للفساد حتى ذابت شخصيته وخسر نفسه ودينه ومجتمعه. وهذه رؤية مسبقة ومتحيزة لم يترك الكاتب فيها للقارئ فرصة التأويل والاستنتاج، فجاءت الرواية فقيرة في مضمونها ضعيفة في بنيتها.

إلى جانب رواية التوأمان ظهرت مجموعة روايات تتسق مع الخط الذي سلكته رواية التوأمان من حيث نزعتها الإصلاحية الاجتماعية مع فروق في درجات الوعي الروائي. وتأتي رواية (فكرة، ١٩٤٧م) لأحمد السباعي بوصفها الرواية الثانية التي بدت أكثر تعبيراً عن التطلعات الاجتماعية الحديثة. فمن خلال البطلة (فكرة) التي تنظر إلى واقعها، وتنظر إلى ما هو أبعد من واقعها رغبة في تلمس سبل النهوض. وهو توجه نطق به أصحاب التجديد من الكتاب والأدباء من أمثال محمد حسن عواد وحمزة شحاتة وأحمد قنديل وغيرهم. وتلي هذه الرواية رواية (البعث، ١٩٤٨م) لمحمد علي مغربي. وهي تطرح إشكالية العلاقة الحضارية مع الآخر من خلال أسامه الزاهر الذي اضطره مرضه لأن يبحث عن العلاج خارج البلاد. والرواية بذلك تُعد بناء مجازياً لفكرة الاستفادة من الآخر. فأثناء غيابه يكتشف ما ينقص مجتمعه، وكأن ضرورة التعايش مع الآخر أبعد من مستواها المادي إلى إمكانية الاستفادة من التجارب الإنسانية في تصحيح أوضاع مجتمعه.

وقد تميزت هذه المرحلة بطولها الزمني بدءاً من عام ١٩٣٠م إلى ١٩٥٤م. ورغم هذا الطول النسبي فقد اتسمت هذه المرحلة بقلة الإنتاج الروائي، بالإضافة إلى ضعف المستوى الفني. كما غلبت على هذه الروايات النزعة الإصلاحية الاجتماعية.

مرحلة التأسيس:

وتعد فترة الخمسينيات الميلادية فترة جمود روائي حيث لم تصدر إلا رواية (الانتقام الطبعي، ١٩٥٤) لمحمد الجوهري، وهي أقرب من الناحية الفنية لروايات مرحلة النشأة. أما الرواية المؤسسة لهذه المرحلة فهي رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري التي صدرت في عام ١٩٥٩م، حيث شكلت قفزة فنية وبداية واعدة للتطور الفني في صناعة الرواية. فقد بدت أكثر الروايات استعداداً لتقديم رؤية جريئة مفارقة للواقع. وهي رواية ترصد ملامح التغير الاجتماعي في مكة في مرحلة الأربعينيات الميلادية من خلال نمو الشخصية الرئيسية أحمد منذ طفولته وحتى ذهابه إلى القاهرة لمواصلة دراسته.



وللاقتراب أكثر من رواية ثمن التضحية نرى أن حبكة الرواية تدور حول أحمد الشخصية الرئيسية في الرواية وعلاقته بابنة عمه فاطمة الأمية التي أحبها منذ صغره. وعندما أنهى دراسة الثانوية، عقد قرانه عليها على أن يتم الزواج بعد عودته من دراسته في مصر. وهناك في مصر يتعرف على فائزة الوجه الآخر لفاطمة، لكنها متعلمة ومثقفة، وهو الشيء الذي تفتقر إليه فاطمة. يناضل من أجل كبح جماح عاطفته التي انساقت وراء فائزة. ورغم أنه أحبها لذاتها ولثقافتها، فإنه يحسم أمره وفاء لرباطه المقدس بفاطمة، مضحياً بقناعته وإعجابه وحبه في سبيل الوفاء بعهده. وبعد عودته يجد فاطمة خير ثمن لتضحيته، كتعبير من الرواية عن ثمن تمسكه بالتقاليد الاجتماعي.

وفي هذه المرحلة يصدر حامد دمنهوري روايته الثانية (ومرت الأيام، ١٩٦٣م)، وإذا كانت قد حرصت الرواية على تقدم الملامح الاجتماعية في مكة وجدة من خلال سير الأحداث، فإنها كانت أقل فنياً، حيث جاءت متراجعة عن المستوى الفني الذي بشرت به رواية (ثمن التضحية)، في الوقت الذي كان القارئ ينتظر نضجاً فنياً أكبر في رواية ومرت الأيام[٣].

ويكاد عنوان الرواية يلخص سير الأحداث التي ترصد رحلة إسماعيل من مكة إلى جدة، ثم إلى الرياض، حيث تقابلها رحلة أخرى من الفقر إلى الثراء. فإسماعيل الذي استفاد من فرص العمل مع شريكه اللبناني نبيل توفيق بعد أن ترك عمله الحكومي، يكشف مجتمع الوافدين العرب الذين ساعدوا في بناء المجتمع في حقبة كان المجتمع في بداية نهضته التعليمية والاجتماعية.

وفي حقبة الستينات يظهر إبراهيم الناصر الحميدان بمجموعة أعمال روائية، ولعله الكاتب الأوحد الذي امتدت تجربته منذ أوائل الستينيات وحتى الوقت الحالي. في هذه المرحلة أصدر روايتين هما؛ (ثقوب في رداء الليل، ١٩٦١م)، والرواية الثانية (سفينة الموتى، ١٩٦٩م)، وأعاد نشرها في عام ١٩٨٩م تحت عنوان (سفينة الضياع)، وقد برر إبراهيم الناصر إعادة الطبع بنفاد الكمية، لكنه لم يبرر تغيير العنوان[٤].

تطرح رواية ثقوب في رداء الليل أزمة العلاقة بين القرية والمدينة، وهو موضوع يطرح لأول مرة في الرواية السعودية منذ بداية ظهورها في عام ١٩٣٠م. وهذا الموضوع سيصبح في رواية الثمانينيات من أكثر الموضوعات حضوراً وخاصة في روايات عبدالعزيز مشري. وتكمن العلاقة بين القرية والمدينة كما طرحتها الروية في اختلاف القيم، من إنسانية النزعة إلى براغماتية نفعية. في رواية ثقوب في رداء الليل تضطر العائلة إلى العودة للقرية رغبة في استعادة قيمها التي بدت غريبة في عالم المدينة. وإذ تعود العائلة للقرية يُلمح إبراهيم الناصر إلى فشل التعايش بين القيم الأصيلة وبين القيم المستحدثة في المدينة.

أما رواية سفينة الموتى فهي تقدم الوجه المؤلم للمدينة، حيث تدور الأحداث في المستشفى المركزي في الرياض في مرحلة الستينات. وقسوة العنوان تبرره أحداث الرواية التي يتصاعد منها رائحة الموت. وهي إجابة رمزية لتفسخ القيم في المدينة ولا إنسانيتها.

وتسجل فترة الستينات الميلادية أول حضور للرواية النسائية في المشهد الروائي السعودي. فكيف تحقق ذلك؟ وما هي تداعياته بالنسبة لمسيرة الرواية. وكيف يمكن المواءمة بين تأخر تعليم الفتيات النظامي إلى فترة الستينيات الميلادية وظهور الرواية النسائية؟ أحسب أن هذا الموضوع يحتاج إلى وقفة جادة، فهو يقف في سياق التحولات التاريخية التي من شأنها تغيير المسارات والتمكين من فرص استثنائية كما كان الحال بالنسبة لمغامرة المرأة مع كتابة الرواية. من هنا نرى أن قراءة الإنتاج الروائي النسائي في المملكة من خلال شرط التحول التاريخي ما يؤكد أن الرواية حركة في قلب التاريخي، وليس في خارجه. وما نحتاجه

هنا هو فهم أرضية الحركة الاجتماعية الجاذبة أو الطاردة لعطاء المرأة في سياق تاريخ تطور الرواية السعودية.

الرواية النسائية وشرط الوجود التاريخي:

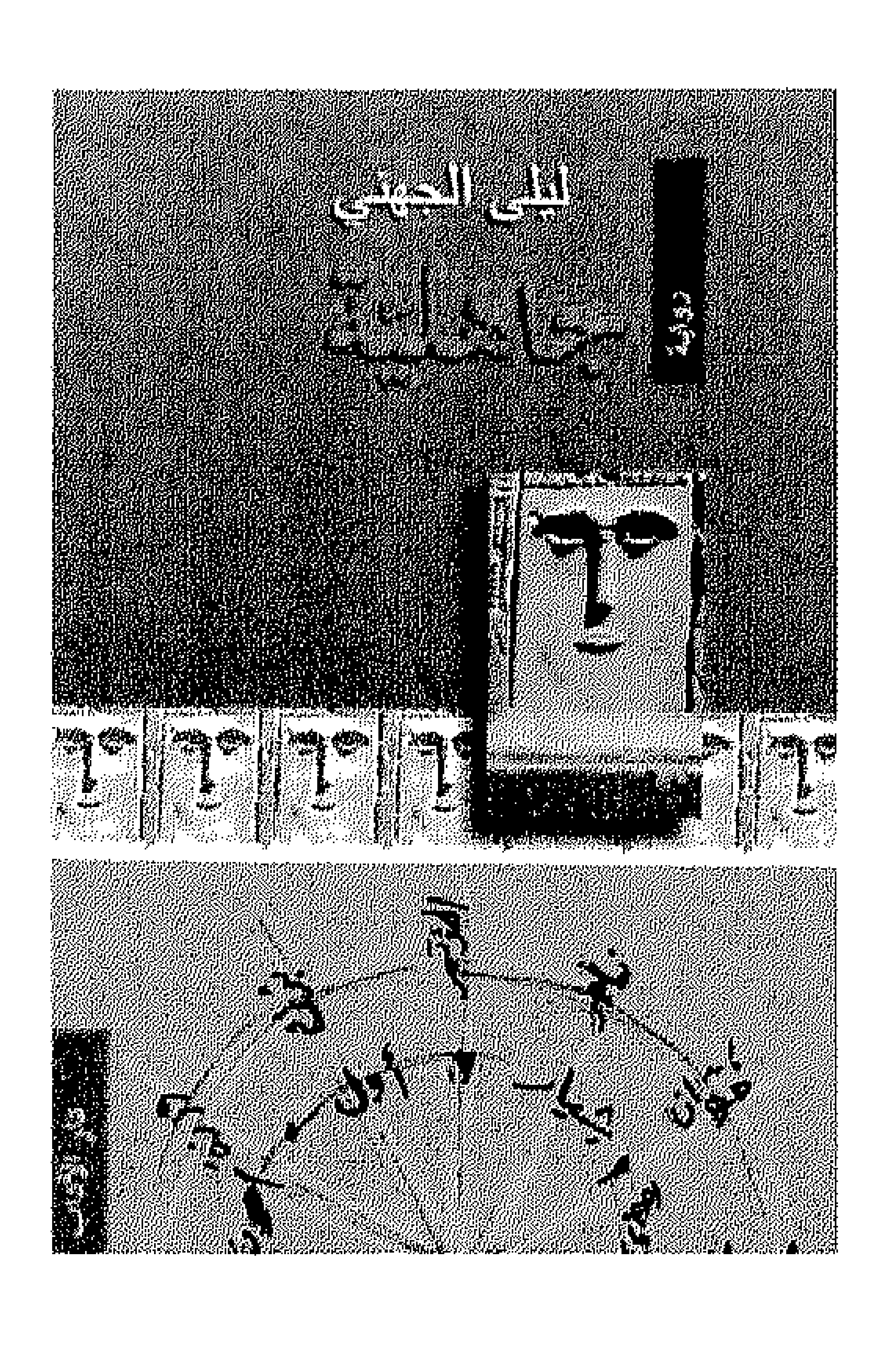
يذهب دارسو الرواية إلى أن بداية ظهور الرواية النسائية السعودية كان في أوائل الستينيات الميلادية عندما بدأت سميرة خاشقجي تصدر رواياتها خارج المملكة. وليس هذا التاريخ مهماً في ذاته، بل أهميته تكمن في علاقته بتاريخ صدور رواية الرجل في عام ١٩٣٠م عندما أصدر عبدالقدوس الأنصاري رواية التوأمان. إذن، ثلاثون عاماً تفصل بين صدور رواية الرجل وصدور رواية المرأة. ورغم عدم اتفاقنا مع النظر للرواية وفقاً لهذا التقسيم، فإن الضرورات المعرفية تحتم ذلك. ما الذي يمكن أن نجده في هذا الفارق الزمني؟ إن هذا الفارق الزمني يؤكد حضور الرجل، ثقافة وكتابة في سياق الثقافة المحلية، في الوقت الذي لم تجد فيه المرأة فرصة الحضور لأسباب اجتماعية محافظة، حيث لم يكن لها نصيب في مسيرة التعليم رغم ضعف هذه المسيرة وبدائيتها في بداية عهد البلاد بهذه المسيرة. وعليه، فإن التعليم يعد القياس الأنسب للبحث في تحيز المجتمع ضد المرأة. فالمرأة لم تحض بالتعليم النظامي إلا في الستينيات الميلادية، وهي المرحلة التي تزامنت مع صدور الرواية النسائية. فكيف تكتب المرأة رواية إبداعية وهي غير مؤهلة للقراءة والكتابة أصلاً؟ فهل يستقيم ذلك مع طبيعة الأشياء؟ إن الرواية خاصة والأدب الفصيح عامة هو ناتج ثقافة القراءة والكتابة، ليس على المستوى الإجرائي، بل على المستوى المعرفي. فحركة التعبير الأدبي ليست حركة فردية تتم من طرف واحد، إذ لا بد من سياق اجتماعي وثقافي يتلقى ويتفاعل حتى تتحقق دائرة التواصل والتأثير. ولا أعتقد أن أحداً يستطيع أن يجزم بوجود الشرط الثقافي والمعرفي بالنسبة للمرأة في تلك الحقبة، فضلاً عن أبجدية القراءة والكتابة. فكيف نوفق بين روايات صدرت في تلك الحقبة وأرخت لبداية الرواية النسائية وبين غياب تعليم الفتيات النظامي حتى ذلك التاريخ. ولعل الاحتجاج بكفاية التزامن بين صدور الرواية النسائية وبداية التعليم النظامي ليكون سبباً في التأريخ لبداية الرواية المسائية، لا ينهض، في الحقيقة، ليكون حجة على بداية

الرواية النسائية. ذلك أن ظروف بداية صدور الرواية كان بعيداً عن السياق الطبيعي لنمو المجتمع. فقد جاء صدور الرواية الأولى لسميرة خاشقجي في حين كانت تجربة التعليم النسائي النظامي في المجتمع السعودي ما تزال في خطواتها الأولى. ومعلوم أن التأثير لأي مسيرةٍ تعليم يبدأ مع مخرجات التعليم التي تحتاج إلى قرابة عشرين عاماً من بداية مسيرتها على أقل تقدير حتى يمكن أن تمارس ترف الكتابة والنشر وتعاطي الأدب وتذوقه. علاوة على ذلك، فإن التعليم حتى أوائل الثمانينات الميلادية لم يتجاوز الثانوي للكثير من الفتيات. كما أن تجربة الكاتبة سميرة خاشقجي الثقافية تجربة خارجية، حيث تعلمت واطلعت على جنس الرواية وجربت الكتابة وتلقت أصداء قراءة أعمالها. إضافة، إلى ذلك، لا يجب أن يغيب عن تفكيرنا أن صدور الروايات الأولى كان خارج المملكة العربية السعودية، وهو أمر يضاف إلى جملة الأسباب التي تؤكد صعوبة التأريخ لصدور الرواية النسائية بداية الستينيات الميلادية التي تعد البداية الأولى لانطلاق التنمية الاجتماعية الموجهة للمرأة.

ما نود أن نصل إليه أن الروايات النسائية التي صدرت في الستينيات حتى مطلع الثمانينيات الميلادية ليست نتاج البيئة الاجتماعية والتعليمة للمجتمع السعودي، بل نتاج تجارب نسائية فردية تنورت تعليمياً وثقافياً في بيئة خارج المجتمع السعودي. فرغم نسبة الأعمال إلى هوية كاتباتها، فهي نسبة تتوخى الهوية الوطنية، وليس هوية التكوين الثقافي والاجتماعي للفرد. فإذا كان الانتماء للهوية الوطنية رسمي، لا يشترط المعايشة والتفاعل، بل يكتفى بتسجيل الانتساب للهوية مع حرية اختيار مكان الإقامة داخل أو خارج الوطن وفقاً لظروف الفرد ونمط معيشته وارتباطاته، فإن الهوية الثقافية والاجتماعية بالنسبة للفرد تصبح حتمية لنسبة الأعمال الأدبية لسياقها الاجتماعي والثقافي.

ولمقاربة أكثر وضوحاً يمكن النظر في روايات سميرة خاشقجي وهدى الرشيد وهند باغفار الصادرة في فترة الستينيات والسبعينيات الميلادية، فهي أعمال تقدم دلالة حية على هذا النمط من الكتابات التي استفادت من التربية الثقافية الخارجية في تقديم هذه الروايات ونسبتها إلى الرواية السعودية بحكم انتمائهن الوطني لا الثقافي. فهن وغيرهن

من الكاتبات المتقدمات زمناً، من أمثال فوزية أبو خالد وشريفة الشملان، قد بذلن مجهوداً كبير في التعليم والتثقف في بيئات أخرى وفرت لهن ما لم يجدنه في بيئتهن الاجتماعية المحلية. فسميرة خاشقجي، على سبيل المثال، تربت تعليمياً وثقافياً وقيمياً خارج المجتمع السعودي، ومعظم رواياتها تدور في سياق غير المجتمع السعودي مثل رواية (ذكريات دامعة) أو رواية (بريق عينيك). وحتى الروايات، مثل (قطرات من الدموع)، التي كتبتها عن المجتمع السعودي تعد كتابة من الخارج، أفكارها مسبقة وحوادثها جاهزة لتجيب عن قلق الكاتبة، لا أن تعالج التكوينات الاجتماعية بواقعية شديدة الخصوصية والصلة بالمجتمع في حركته اليومية. ولا تخرج رواية (البراءة المفقودة، ١٩٧٢م) لهند باغفار، ورواية هدى الرشيد (غدا سيكون الخميس، ١٩٧٧م)، وهما روايتان صادرتان في فترة السبعينيات الميلادية، عن معالجة بعيدة عن أجواء البيئة السعودية، حيث تدور أحداث الروايتين في بيئتين خارجيتين. وفي المقابل، نلحظ في الروايات النسائية السعودية التي صدرت في فترة التسعينيات الميلادية وما بعدها تغيراً جوهرياً، حيث نلحظ عمق المعالجات الروائية وقدرتها على إحداث صلة بالواقع اليومي، صلة نرى أنها نتاج حركة طبيعية لسياق ثقافي بدأ تشكله في أوائل الستينيات الميلادية، حيث وضع تنوير المرأة في الحسبان لأول مرة. ويمكن أن نستحضر في هذا السياق مجموعة من الروايات النسائية التي تجيب على فرضية الرواية من داخل السياق الثقافي لا من خارجه. فالمتأمل في رواية ليلى الجهني (الفردوس اليباب، ١٩٩٨م)، ورواية نورة الغامدي (وجهة البوصلة، ٢٠٠٢م)، ورواية (بنات الرياض، ٢٠٠٥م)، وهي الروايات الأولى لكل واحدة منهن، يلمس مدى أهمية التكوين الثقافي في توجيه مسار هذه الروايات، وجعلها ذات قيمة داخل سياقها الاجتماعي والثقافي. فهن وغيرهن كن نتاج تكون ثقافي



عرفن أبعاده فدخلن في جدلية عميقة معه، ولم تعد هؤلاء الكاتبات وغيرهن متلقيات، بل أضحين منتجات للاختلاف. فحققت رواياتهن أعلى مقروئية ممكنة في سياق ثقافي واجتماعي آخذ في التغير.

أين يمكن الآن أن أصل بفرضية الرواية من داخل السياق الثقافي لا من خارجه؟ إن كل ما تقدم يدفعني لافتراض بداية مختلفة للرواية النسائية السعودية مختلفة عما ألفه الدارسون، واطمأن إليه النقاد. لأن من ضرورات النظر في تاريخية الرواية النسائية السعودية التأكيد على أن الرواية هي نتاج سياقات وتجارب وليس مجرد ظهور إصدار يحمل اسم كاتبة مواطنة يمكن أن يلغي حتمية العلاقة بين الرواية وسياقها. وعطفاً على وعينا بخصوصية تجربة الرواية النسائية السعودية ومدى صلتها بحركة المجتمع سواء في السياق التعليمي أو الثقافي، فلا يمكن أن تكون الرواية إلا مخاض تجربة مجتمع يبني كاتبتها ويسلحها بقدر من الحريات العامة، مثل حرية التعليم. إن البداية المفترضة للرواية النسائية السعودية التي ولدتها تجربة تعليم الفتيات النظامي يمكن رصد ملامحها مع بدء صدور روايات كاتبات الثمانينيات من أمثال أمل شطا في روايتها (غداً أنسى، ١٩٨٠م)، ورجاء عالم في روايتها (٤ صفر، ١٩٨٧م)، وبهية بو سبيت في روايتها (درة من الأحساء، ١٩٨٧م)، وصفية عنبر في روايتها (وهج من بين رماد السنين، ١٩٨٨م)، وصفية بغدادي في روايتها (ضياع والنور يبهر، ١٩٨٧م). ورغم قلة الإنتاج الروائي وضعفه الفني باستثناء نسبي لرواية ٤/ صفر، فإننا نتحدث عن ثمرة التجربة النسائية مع التعليم والتحول النسبي للمجتمع نحو الأخذ بأسباب التمدن. إن هذه الحقبة تمثل رمزياً، بالنسبة للمرأة، اللحظة التي بدأت تحيك خطابها الروائي وتعلن بدء إسهامها الثقافي والإبداعي. غير أن تنامي الرواية النسائية وحضورها الفاعل تأخر إلى أواخر التسعينيات الميلادية مع الموجة الجديدة من الروايات التي وصلت إلى ذروتها في المقروئية بصدور رواية (بنات الرياض) في عام ٢٠٠٥، حيث حققت أعلى مقروئية ليس بالنسبة للرواية النسائية فحسب، بل للرواية السعودية عموماً.

وامتداداً لمرحلة التأسيس في مسيرة الرواية نصل إلى حقبة السبعينيات الميلادية التي تبدو مشابهة لما قبلها من حيث ضعف الإنتاج الروائي وقلته وعدم قدرته على تحقيق اختراق نوعي وإحداث تأثير في سياق الحركة الثقافية. فإلى جانب مواصلة إبراهيم الناصر إصداره لرواية (عذراء المنفى، ١٩٧٧م)، فقد ظهرت أول رواية لعبدالله جمعان (القصاص، ١٩٧٩م). ورواية غالب حمزة أبو الفرج (الشياطين الحمر، ١٩٧٧م). كما امتازت المرحلة بصدور ثلاث روايات بأقلام نسائية كما أشرت سابقاً؛ وهي رواية هند باغفار (البراءة المفقودة، ١٩٧٢م)، ورواية هدى الرشيد (غداً سيكون الخميس، ١٩٧٧م)، ورواية عائشة زاهر أحمد (بسمة من بحيرات الدموع، ١٩٧٩م).

وباستثناء رواية (الشياطين الحمر) التي تتحدث عن أزمة اختطاف وزراء البترول العرب في فينا في عام ١٩٧٦م، وقدمها الكاتب بواقعية تسجيلية مفرطة، فإن روايات هذه المرحلة على قلتها تركز على قضايا المرأة في المجتمع السعودي من حيث إشكالية وجودها في مجتمع محافظ وضرورة حصولها على حقوقها الاجتماعية. وإذا كان هذا الأمر غير مستغرب بالنسبة للرواية التي كتبتها المرأة، وهو ما سنوسع الحديث عنه في الفصل الثاني (مضمون الخطاب الروائي)، فإن تركيز روايتي الناصر والجمعان على المرأة وتأكيد حقوقها ودورها في المجتمع، تعدان إشارة تنويرية لا بد من الاحتفاء بها. وأحسب أن هذه هي المرأة الأولى التي يلتفت فيها روائي إلى تقديم قضية المرأة في عمله بهذا الاهتمام الكبير. وقد نستثني رواية أحمد السباعي (فكرة، ١٩٤٧م)، التي قدمت المرأة مساوية للرجل في القدرة على الإسهام في بناء المجتمع، رغم أن حضور المرأة (فكرة في الرواية) كان حضوراً رمزياً فلسفياً لما يتحقق وجوده في الواقع الاجتماعي بعد. ولذلك، فإن المرأة في رواية الناصر والجمعان واقعية الملامح تعاني من استبداد الرجل وتنشد الانتصار لحقوقها، والإسهام بوعيها في بناء المجتمع. فرواية القصاص تحتفي كثيراً بالمرأة المتعلمة، بل إنها تصبح سبباً في «إيقاف الفتنة التي كادت تقع بسبب الأخذ بالثأر على الطريقة البدائية، ... واللجوء إلى الحكم القضائي[٥]»، حيث تنجح بعد أن هدأت النفوس بإقناع أهل الدم بالتنازل. إن الالتفاتة

الذكية في الرواية هي تأكيد على أهمية التعليم عموماً، وتعليم المرأة خصوصاً[٦]، وما ينتج عنه من دور تنويري مهم.

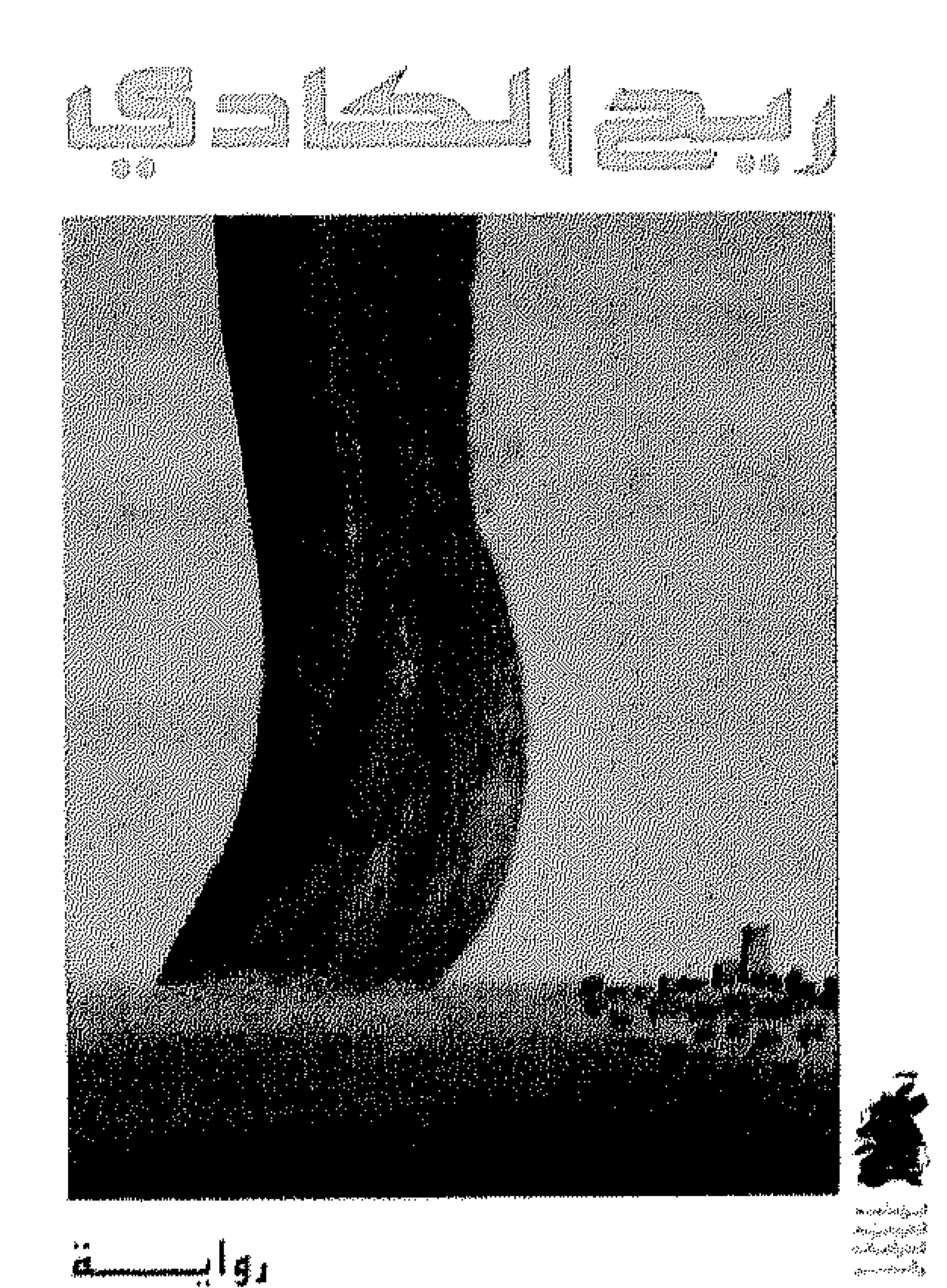
مرحلة الانطلاق:

تنطلق هذه المرحلة مع بدء الثمانينيات الميلادية، حيث تبدأ مسيرة التنمية الاقتصادية وما واكبها من طفرات اقتصادية واجتماعية. وتعد هذه المرحلة بداية انفتاح المجتمع وتحسن وضعه الاقتصادي وزيادة رقعة التعليم وتنوع قنواته وبداية مخرجاته التي أخذت تلامس حركة المجتمع. ونحن لا نشك في أن هناك عوامل خارجية كثيرة ساهمت في التحول من مجتمع محدود التجربة إلى مجتمع اتسعت تجاربه واحتكاكه بتجارب المجتمعات الأخرى. فتوافد آلاف العاملين من جنسيات مختلفة بغرض اقتصادي سواء في مجال الطب أو التعليم أو المهن والحرف المختلفة كان له مردود في خروج المجتمع من رتابة المشهد اليومي إلى آفاق أبعد عمقاً. بالإضافة إلى الخروج الكبير لشرائح اجتماعية إلى خارج الحدود لغرض الدراسة أو التجارة أو السياحة، وهو ما ترتب عليه من تفاعلٍ للتجاربِ والقناعات واكتشافات معرفية وإنسانية عميقة التأثير سلباً وإيجاباً في تكون المجتمع السعودي.

أين تقف الرواية السعودية من كل ذلك؟ إن في بعض تجلياتها ما يُعد استثماراً أمثل للتجاذبات وحدة الحركة وتوترها، وهو ما شهده المجتمع في الثمانينيات من صراع بين قناعات الإبقاء على تقاليد الماضي القريب وبين الرغبة في المواكبة والاندماج مع المستجدات المعاصرة والاستفادة منها. إن هذا الديالكتيك اليومي هو أحد أعمدة النشاط الروائي في حقبة الثمانينيات التي استطاع كاتب حساس مثل عبدالعزيز مشري من التقاط مفارقة التوتر بين حقيبتين، بل بين نمطين من التقاليد. ورغم أن واقع الرواية السعودية في حقبة الثمانينيات لم يكن قد سجل الحضور اللافت الذي نشهده اليوم، فإنه يمكن اعتباره نقطة انطلاق نحو تسارع الإنتاج وتزايده لإحداث التراكم المطلوب لصناعة رواية تتعدد فيها الاتجاهات والنزعات وتتجدد فيها جدلية الصراع بين الفرد ومجتمعه.

ويسجل لهذه المرحلة والتي تليها بدء تسارع إيقاع الإنتاج الروائي وزيادة تراكمه، وتنوع موضوعاته وتطور تقنياته. فإذا كانت المرحلتين

الأوليين (النشأة والتأسيس) قد ساهمتا في صياغة المشهد الروائي، فإنهما قد عجزتا عن تحقيق اختراق ملحوظ سواء في زيادة المنتج الروائي الذي ظل في خانة العشرات لأكثر من ٥٠ عاماً[٧]، أو في تحقيق حضور لافت للرواية مقارنة بالشعر في مسيرة الأدب السعودي.



وإذا كانت الرواية السعودية في مرحلة الثمانينيات قد عبرت نفق التباطؤ، وتجاوزت هشاشة التجربة الفنية والفكرية، فإن ذلك لم يأت طفرة، بل اتسم بالتدرج في الحضور على أكثر من مستوى. ويمكن أن نعتبر روايات عبدالعزيز مشري مرحلة انتقال من البطء في صناعة الفعل الروائي إلى إيقاع أكثر تسارعاً من ناحيتين؛ أولهما، التراكم الروائي الذي قدمه الكاتب، حيث قدم خمس روايات خلال عشر سنوات هي (الوسمية، ١٩٨٦م)، و(الغيوم ومنابت الشجر، ١٩٨٧)، و(الحصون، ١٩٩٢م)، و(ريح الكادي، ١٩٩٣م)، و(في عشق حتى، ١٩٩٦)، و(صالحة، ١٩٩٧). ثانياً، تقديمه لرؤية اتسمت بالبحث عن نقاء الإنسان في واقع متغير. وتبدو رواياته للوهلة الأولى معادية للتمدن، غير أنها في حقيقة الأمر، تطرح سؤال الهوية. فقد رمز لانهيار القيم في رواياته بأزمة العلاقة بين القرية والمدينة من حيث استقطاب الإنسان خارج فضاء حضوره التقليدي. لم يكن حضور المشري طارئاً في فضاء الرواية فقد بدأ كاتباً للقصة القصيرة حتى عام ١٩٨٦م عندما أصدر أولى رواياته (الوسمية). ورغم الحضور الكثيف للمشري فقد ظل وحيداً في فترة الثمانينيات إلا إذا استثنينا مجموعة من الكتاب والكاتبات منهم، رجاء عالم ورواية (٤/ صفر، ١٩٨٧م)، عبدالعزيز الصقعبي ورواية (رائحة

الفحم، ١٩٨٨م)، وحمزة بوقري ورواية (سقيفة الصفا، ١٩٨٤م)، وهي أسماء حضرت بتجاربها الأولى، حيث لم تترك أثراً كبيراً في المشهد الروائي باستثناء رواية (٤ / صفر) التي فازت بجائزة ابن طفيل دلالة على جودتها الفنية، رغم أنها الرواية الأولى للكاتبة. فقد كان المشري أكثر الكتاب حضوراً، وأكثرهم اهتماماً بموضوع محدد دارت حوله معظم رواياته، وهو موضوع العلاقة بين القرية والمدينة، وربما أكثرهم جودة فنية. لذا فهو يُعد كاتب هذه المرحلة بلا منازع عطفاً على ما تقدم.

مرحلة التحولات الكبرى:

غير أن التحول المؤثر في مسيرة الرواية السعودية يأتي في فترة التسعينيات الميلادية وبداية الألفية الثالثة، من حيث احتلالها للمشهد الأدبي حتى على حساب الشعر بكافة أشكاله، ومن حيث قدوم أسماء من خارج الكتابة السردية التقليدية للإسهام في كتابة الرواية مثل تركي الحمد الأكاديمي، وغازي القصيبي الشاعر، ومن حيث تعزز تجارب سردية بشكل أكبر حضوراً مثل روايات عبده خال، وبروز أسماء روائية شابة مثل يوسف المحيميد، ومحمد حسن علوان، وعبدالحفيظ الشمري، وعبدالله التعزي، إضافة إلى ذلك، حضور المرأة بصفتها الروائية، مثل رجاء عالم، ونوره الغامدي، وليلى الجهني، ومها الفيصل، ونداء أبو علي، ورجاء الصانع، وبدرية البشر، وأميمة الخميس، وغيرهن.

كل ذلك يطرح تساؤلاً حول طبيعة التحول. واضح أن التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية كانت عميقة الأثر في السياق الروائي إلى حد بعيد. ففي مطلع التسعينيات فوجئ العالم بغزو الكويت ووقوع المنطقة بأسرها في دوامة حرب الخليج التي ما زالت تداعياتها تتلاحق وتتجدد سياسياً وعسكرياً واقتصادياً حتى يومنا هذا؛ مما جعلها حرباً تفضي إلى حرب أخرى. كما أن هناك حدثاً لا يقل أهمية وهو انفتاح المجتمع بشكل لافت منذ أوائل التسعينيات من خلال الفضائيات التلفزيونية والإنترنت. أما الحدث الأبلغ تأثيراً ليس على المجتمع السعودي فحسب، بل على العالم العربي والإسلامي قاطبة فهو أحداث ١١ سبتمبر في ٢٠٠١ وما ترتب عليها من تبعات على العالم العربي والإسلامي.

ماذا يمكن أن يكون حال الرواية في واقع مضطرب ومتغير، هل يمكن عزل حضورها اللافت عما يجري، والقول بأنها طفرة فنية فقط؟ إن قولاً مثل هذا يصلح أن يكون مدرسياً صرفاً ينظر للظواهر بمعزل عن الحراك الاجتماعي. إن شرط التغير قد وقع، والرواية ليست إلا استجابة في بعض حضورها لهذه التغيرات القسرية. فإذا كانت الرواية تعمل في بيئة محافظة، فإنها تتمرد لا ملغية للمحافظة، بل مسائلة لضروراتها ومنطقية ممارستها. من هنا يعلو صوت الروائي ضاجاً بالشكوى ليس على سبيل الخطابية والحماس، بل على سبيل استبطان التجارب الفردية لشخوص أعماله وربطها بالكليات الاجتماعية في علاقة حتمية.

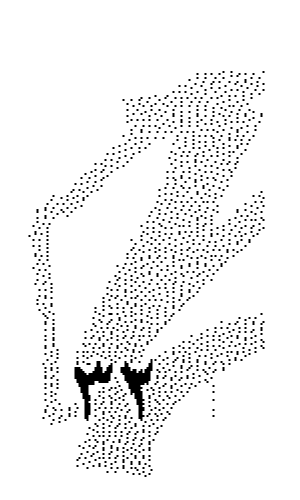
فما معنى أن يترك الشاعر غازي القصيبي فضاءه الشعري متسللاً إلى خيمة الروائيين، مقدماً للمكتبة الروائية السعودية العديد من الروايات مثل (شقة الحرية، ١٩٩٤)، و (العصفورية، ١٩٩٢م) و(٧، ١٩٩٩) و(أبو شلاخ البرمائي، ٢٠٠٠م)، وغيرها من الروايات التي إن لم تكن صادمة، فهي لم تكن تقليدية لا في موضوعاتها ولا في تقنياتها السردية. كما ساهم تركي الحمد، وهو المفكر وصاحب الرأي والأكاديمي، بكتابة رواية أشبة بالسيرة أو سيرة أشبه بالرواية، لا فرق لأن الغاية كانت لديه تحريك سكون المجتمع المحافظ. وقد فعل حتى غدت راوياته نموذجاً في كسر التابوهات الاجتماعية. فجاءت ثلاثيته (أطياف الأزقة المهجورة ١٩٩٦-١٩٩٨) بأجزائها الثلاثة (العدامة، الشميسي، الكراديب) فاتحة في القول الروائي المحلي. فالعدامة جاءت كاشفة لحركة التنظيمات اليسارية في المملكة في فترة الستينيات، والشميسي تماهت مع الذات في صبواتها وتجرأت على تقديم العلاقة بين الرجل والمرأة بطريقة غير مألوفة في العرف الاجتماعي المعلن. أما ثالثة الأجزاء فكانت الكراديب وهو جزء يقدم تجربة البطل هشام العابر خلف قضبان السجن السياسي.

هذان الاسمان، القصيبي والحمد غير الروائيين أصلاً، سيبقيان طويلاً في ذاكرة المشهد الروائي، فهما اللذان صنعا إيقاع الرواية المتسارع، وحرضا جيلاً من الكتاب والكاتبات على جرأة غير معهودة في الطرح الروائي. فالروائي لم يعد يحاذر مخاطر الكتابة، بقدر ما يسعى إلى تقديم رؤيته بعيداً عن حسابات المجتمع المحافظ.



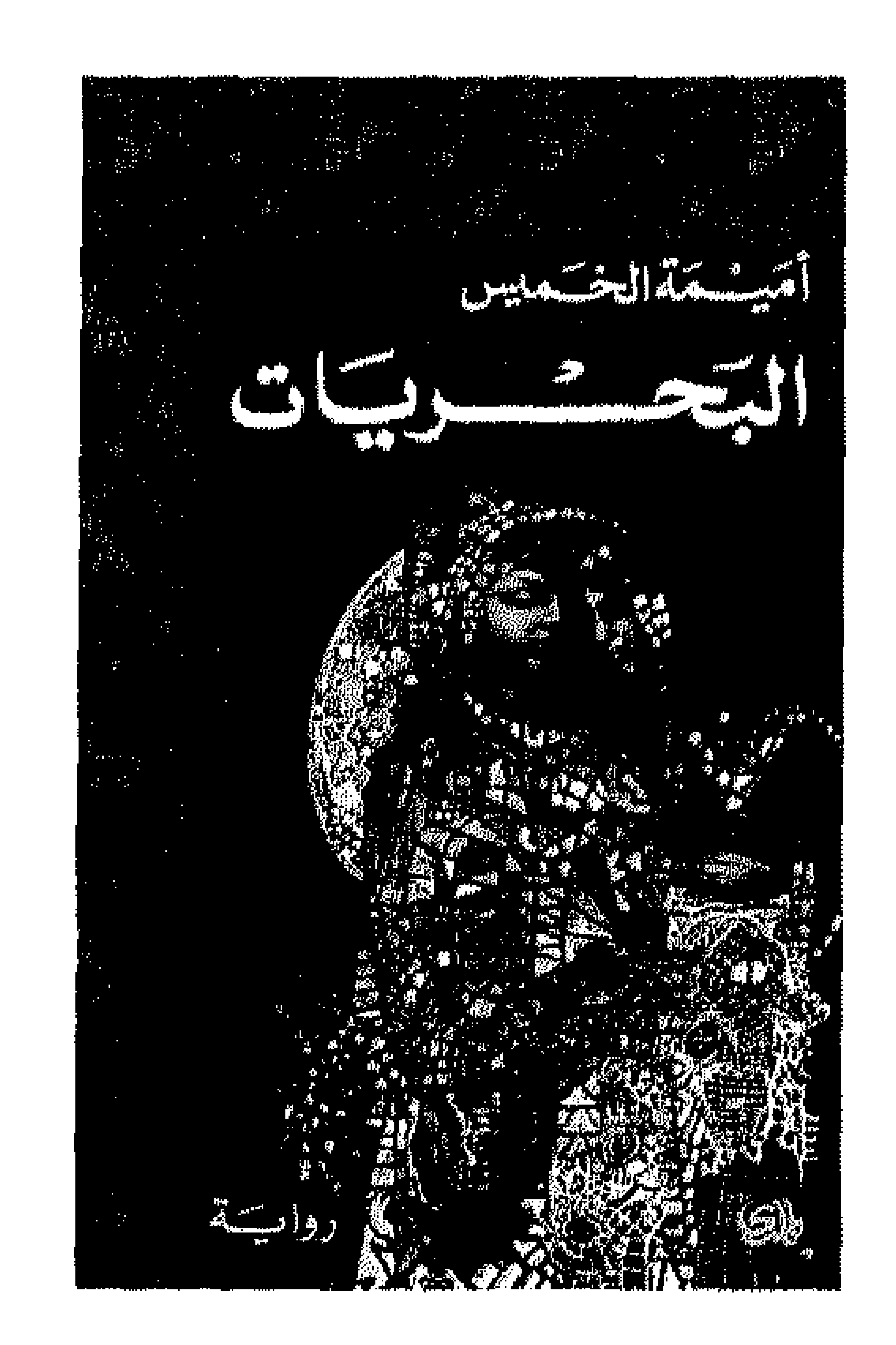
ويشكل عبده خال في هذه الحقبة اسماً لامعاً في كتابة الرواية المختلفة ذات النكهة الشعبية والأسطورية وخاصة في روايته الأولى (الموت يمر من هنا، ١٩٩٥م). عندما ظهر عبده خال على المشهد القصصي بمجموعته القصصية الأولى (حوار على بوابة الأرض، ١٩٨٧م) كان جيل محمد علوان وجار الله الحميد وعبدالله باخشوين وحسين علي حسين قد استقرت أدواته الجمالية والفكرية في كتابة القصة القصيرة، ولم يبقِ إلا تتويجها بكتابة الرواية، لكن أياً من هؤلاء الكتاب لم يتقدم لكتابة الرواية. غير أن عبده خال، وجيله من بعده، يخرج عن المألوف ويقدم مشروعه الروائي الذي ازداد جرأة ونضجاً فنياً مع تزايد أعماله حتى بلغت ست روايات. عبده خال كتب القصة وعينه على الرواية وظل يصدر قصصه القصيرة حتى فاجأ المتابعين بكسر الجمود الروائي بإصدار رواية الموت يمر من هنا في عام ١٩٩٥م. وقبل أن يأخذنا الظن بأنها ستكون تجربة يتيمة، فإن عبده خال اندفع يكتب رواية متطورة متوازنة بين حاجته للكم من ناحية، ومراعاته للجودة السردية من ناحية أخرى حتى توجها برواية (الطين، ٢٠٠١م) التي تعد من بين الروايات المهمة في مسيرة الرواية السعودية.

لقد كانت مرحلة التسعينيات وخاصة أواخرها وما بعدها مرحلة روائية خصبة اندفع فيها الكتاب الأحدث سناً إلى تقديم روايات مهمة على صعيد التطور التقني من أمثال عبدالله التعزي وروايته (الحفائر تتنفس، ٢٠٠١م)، ومحمد حسن علوان وروايته (سقف الكفاية، ٢٠٠٢م) ويوسف المحيميد وروايته (فخاخ الرائحة، ٢٠٠٢م)، وعبدالحفيظ الشمري وروايته (فيضة الرعد، ٢٠٠٢م)، وعبدالله ثابت وروايته (الإرهابي ٢٠، ٢٠٠٥م) وغيرهم. كما أن هناك كتاباً استسهلوا كتابة الرواية، فقدموا أعمالاً تتسم بالضعف الفني، ربما أغراهم على كتابتها سهولة النشر



خارجياً بالإضافة إلى الحضور الإعلامي الذي حظي به كتاب الرواية، والأهم من ذلك غياب جدية المتابعة النقدية. فالنقد كان حاضراً، غير أنه كان في غالبه صحفياً مجاملاً وغير جدي في طروحاته وقراءاته.

لا يكتمل الحديث عن تجربة الرواية إلا بالحديث عن دور المرأة في كتابة الرواية في هذه المرحلة. فالحضور الفعلي للكتابات النسائية الروائية بدأت في حقبة الثمانينيات الميلادية من خلال كوكبة من الأسماء التي دخلت المشهد الروائي لأول مرة، من أمثال: أمل شطا، ورجاء عالم، وبهية بوسبيت، وصفية بغدادي، وصفية عنبر. ثم توقف إسهام المرأة تقريباً حتى مرحلة التسعينيات الميلادية عندما بدأت رجاء عالم في تقديم تجربتها المختلفة من حيث الكم وطريقة التناول وطبيعة الموضوعات الأثيرة لديها وخاصة رغبتها الدائمة في اكتشاف ميتافيزيقية الواقع إذا جاز التعبير. فهي تنطلق من الواقع من أجل أسطرته كما في رواية (مسرى يا رقيب، ١٩٩٧م)، أو في رواية (خاتم، ٢٠٠٣م). ويمكن للقارئ أن يتوقف أيضاً أمام التجارب الأحدث مثل تجربة ليلى الجهني في رواية (الفردوس اليباب، ١٩٩٨م)، ورواية نورة الغامدي (وجهة البوصلة، ٢٠٠٢م)، ورواية مها الفيصل (توبة وسُليى، ٢٠٠٣م)، ورواية نداء أبو علي (مزامير من ورق، ٢٠٠٣م)، ورواية رجاء الصانع (بنات الرياض، ٢٠٠٥م)، ورواية بدرية البشر (هند والعسكر، ٢٠٠٦م)، ورواية أميمة الخميس (البحريات، ٢٠٠٦م)، وغيرها من التجارب الروائية.



هل نستطيع أن نقول إن الرواية في مرحلة الإيقاع المتسارع قد امتلكت زمام المبادرة في التوجيه وبث رسائلها التنويرية بعيداً عن سلطة المجتمع المحافظ، أم أنها خطوة في طريق طويل تجاهد فيه الرواية لتغيير المفاهيم وتأكيد قدرتها على النفاذ إلى عمق المجتمع؟ إن قولاً مثل هذا على إطلاقه يبدو متسرعاً أو غير مدرك لحقيقة العلاقة بين الثقافة

المحافظة والرواية. فالعلاقة ضدية دائماً، لأن الثقافة المحافظة لها اشتراطاتها التي تجتمع فيها عوامل الديني والسياسي والقبلي، وأي من هذه العوامل لا يمكن أن يتنازل عن اشتراطاته طواعية. وفي المقابل فإن الرواية لا تصبح رواية مؤثرة في سياقها الخارجي إلا إذا جاءت وفقاً لاشتراطات الفن الروائي ذاته ووفقاً لرؤية وموقف كاتبها من قضايا مجتمعه.

من هنا خرجت الرواية على ثقافتها، وسعت لتقديم نفسها نصاً يمتلك زمام نفسه، وينسجم مع شروطه المعرفية، التي من أهمها أن الرواية تمثل وجهة نظر كاتبها، وللقارئ أن يتأولها وفقاً لشروط القراءة الفنية والمعرفية بعيداً عن الأحكام القيمية والأخلاقية. لقد واكبت المتغير الاجتماعي والسياسي من حولها، وسعت إلى صنع جبهتها النقدية لقضايا كانت في عرف المسكوت عنه. فالرواية في هذه المرحلة استفادت من المتغيرات الإعلامية التي سمحت بتعدد مصادر المعرفة التي كانت إلى عهد قريب أحادية ولا تقبل الحديث عن الذات. فجاءت الرواية محملة بوعي غير مسبوق بضرورة تقديم الذات للمساءلة الروائية. من هنا، جاء سوء فهم واستقبال رواية (بنات الرياض، ٢٠٠٥م)، على سبيل المثال. فقد حُملت الرواية على أنها افتراء على بنات الرياض، ولم ينظر لها ضمن شرطها الفني من حيث مجازية العنوان، ومن حيث ربطها باحتمالية وقوع العيب في أي مجتمع إنساني. فطبيعة الرواية، أي رواية، أنها حديث عن آخر مفترض، ولأن الثقافة المحافظة تدعو في خطابها إلى الستر وعدم الكشف، فإنها لم تستطع أن تتسامح من هذا اللون الذي يرقى إلى مستوى البهتان والافتراء، حسب رؤيتها. وهو ما دعا أحد الكتاب أن ينادي الكاتبة أن تعلن براءتها من روايتها والتوبة منها لأنها خطيئة أدبية لا تغتفر[٨].

المفارقة التي يلحظها المتابع للرواية في السعودية هي أنها بدأت إصلاحية وانتهت كاشفة ومتقاطعة مع الواقع وأقل مثالية في نظرتها للمجتمع. كما أن المراقب لا بد أن يلاحظ أن الرواية التي بدأت توفيقية في رؤيتها، مهادنة في تقديمها للواقع، إصلاحية في رسالتها، كانت أقل حضوراً من الناحية الفنية. أما في لحظة صبوتها وبحثها عن فهم تركيبة

المجتمع وتركيزها على أزمة الفرد وقلقه في مجتمع محافظ، وقدرتها على حشد الإثارة والاختراق، فقد اتسمت بتطور فني ملموس. غير أن هذه الجرأة النسبية التي وصلت إليها الرواية في السنوات الأخيرة حرمتها من التواجد داخل البلاد. فكثير من الروايات صدرت في الخارج إما لضعف سوق النشر هنا أو لعدم قدرة المؤسسات الثقافية من ناحية، والرقابة من ناحية أخرى على تقبل الطرح الروائي الجديد. ورغم تعدد الأسباب حول ظاهرة النشر في الخارج، فإن السؤال يبقى، إلى متى تظل هذه الكتابات مغتربة عن قارئها في الداخل؟

هوامش الفصل الأول

١. الحازمي، منصور. فن القصة في الأدب السعودي الحديث. الرياض: دار العلوم، ١٩٨١، (ص ٣٦).

لقد ذكر الحازمي «سنفاجأ للأسف بقلة المحصول وضآلته من الناحية الفنية، إذ أن مجموع الأعمال الروائية المحلية، مع التساهل كثيراً في تطبيق المصطلح الفني على معظمها، لا يتجاوز العشرين رواية. فإذا أحسنا الظن وافترضنا أن بعض الإنتاج قد أفلت من قبضة الباحث فإننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نتساهل في العدد إلى أكثر من ثلاثين عملاً قصصياً طويلاً» (ص ٣٦).

٢. السباعي، أحمد. أيامي. (ص ٢١٦). يورد د. منصور الحازمي هذا النص في سياق حديثه عن العوامل التي أدت إلى تخلف الإنتاج الروائي في المملكة، (انظر كتاب فن القصة في الأدب السعودي الحديث للحازمي، الرياض، دار العلوم، ١٩٨١، (ص ٧١ – ٧٢).

٣. القحطاني، سلطان سعد. الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، من ١٩٣٠ إلى ١٩٨٩: دراسة تاريخية نقدية. الرياض: مطابع شركة الصفحات الذهبية، ١٩٩٨م، (ص ١٢٦).

٤. المصدر السابق، (ص ١٣٦).

٥. المصدر السابق، (١٥٣).

٦. المصدر السابق، (١٥٣).

٧. الحازمي، (ص ٣١ –٣٢).

٨. العشماوي، عبدالرحمن. زاوية دفق قلم: بنات الرياض. جريدة الجزيرة. السبت، ٢٩ أكتوبر، ٢٠٠٥، العدد ١٢٠٨٤.

الفصل الثاني

مضمون الخطاب الروائي

تمثل المضامين الروائية للرواية السعودية في مراحل نموها المختلفة المدخل الأساس لفهم الخطاب المضمر، وكيفية تشكل الوعي الروائي العام. فهناك فرق بين فهم الخطاب في رواية بعينها وبين مجموعات روايات في مراحل زمنية مختلفة. فخطاب الرواية المفردة تجربة فردية، مرهونة بزمن معين، بينما الخطاب الجمعي في الرواية هو تشكل للوعي العامٍ روائياً عند مجموعة من الكتاب. ولعله يجدر بنا أن نوضح أن هناك فرقاً بين الموضوع أو المضمون الروائي وبين مضمر الخطاب الروائي. فالموضوع حضور يفرضه تفاعل الكاتب مع واقعه الخارجي، حيث تتشكل الرؤية وتتحدد وسائل التعبير السردي، بينما الخطاب نفسه يشكل الوعي الخفي الذي قد لا يشعر به الكاتب نفسه أحياناً، بل يكتشفه القارئ ويبني عليه الفرضيات المعرفية التي تحدد ملامح الخطاب الروائي في حقبة معينة. فالخطاب حمولة مضمرة يستنطقها القارئ من منطوق السرد وجدل الشخصيات وحركة الأحداث في نسق يحدد نمط التفكير العام ويحدد المقولات وعلاقتها بشخصيات العمل.

وينبغي في البدء التنبيه أننا لسنا معنيين بتتبع كل الموضوعات التي تناولتها الرواية السعودية، فذلك أمر مجهد، وغير مجد للدرس الأدبي، لأنه سيتحول إلى حالة وصفية تتسم بالسطحية والاستعجال في معالجة هذه القضايا. غير أننا نحتاج إلى البحث عن وفي المضامين المهيمنة في حضورها على الرواية، المضامين التي تتسم بالحراك وتقاوم الثبات أو الفردية، المضامين التي تشكل الخطاب الخفي في البحث عن فهم أعمق للإشكاليات التي يواجهها المجتمع. وفي الوقت نفسه، فإن الرواية، وهي تقف على موضوعات بعينها، ليس من غاياتها البحث عن حلول، على فرضية توفرها، إنما غايتها الاشتغال على الأسئلة المكونة لأزمة من الأزمات أو قضية من القضايا.

والراصد للرواية السعودية يلمس عناية مجموعة من الكتاب والكاتبات على امتداد تاريخ الرواية السعودية بعدد من القضايا ذات

الصبغة الشمولية، مع معالجات تتسم بالتفرد في التناول وبناء الرؤية الإبداعية. فاشتغال الكتاب والكاتبات لا يلغي تفردهم في الرؤية والمعالجة، غير أنه يجب الإقرار بأن هناك قواسم مشتركة تحدد المنطلقات التي يتخذها الكتاب أو الكاتبات حيال قضية محددة. فقد حفلت الرواية بالعديد من الموضوعات التي شكلت ظاهرة لافتة للانتباه، اكتسبت العمق في المعالجة وفي تطوير أدوات الرؤية الروائية.

من أبرز الموضوعات التي يتكرر ورودها في الرواية السعودية نجد أن موضوع الآخر في الرواية السعودية، يشغل حيزاً معقولاً في الرواية، وهو موضوع يتسم بالديناميكية الفاعلة نتيجة لعمق التحولات التي مر بها المجتمع ووقع أثرها المباشر على صناعة الرواية. كما يأتي موقع الرجل في الرواية النسائية من الموضوعات المهيمنة التي شكلت رؤية روائية عميقة الدلالة. فالمرأة تكتب روايتها على خلفية اجتماعية غير متسامحة، يقوم الرجل عليها راعياً، وصاحب سلطة تخضع المرأة لمزاجية اجتماعية تفتقر للمنطق. لقد تشكلت نظرة المرأة للرجل في محيط اجتماعي اتسم بالمحافظة على الأنماط الاجتماعية المتوارثة أو المكتسبة بفعل ردات الفعل تجاه موجات التغيير التي استشعر المجتمع عدم قدرته على التكيف معها. فجاءت الرواية بناءً سردياً ينتصر للمرأة أو يكشف معاناتها على أقل تقدير من أجل إحداث معادل سردي لما تعانيه المرأة واقعياً. أما موضوع العلاقة بين القرية والمدينة، وهو موضوع يأتي على خلفية صراع القيم في مجتمع متغير.

إن الغاية من تناول هذه الموضوعات الثلاثة ليس تقديمها بوصفها موضوعات تمت معالجتها روائياً فحسب، إنما الغاية هي اكتشاف الوعي الروائي الذي يشكل خيطاً في الروايات التي اشتغلت على هذه الموضوعات، حيث يمكن تتبع حضورها ومدى عمقها مهما اختلفت تجاربها أو مسوياتها الفنية. كما أن فرز هذه الموضوعات لا يعني استقلالها عن بعضها البعض، فهي متداخلة ومتجاورة، بل قد يفضي أحدهما للآخر. فمشكلة المرأة مع الرجل هي في المقام الأول مسألة اختلال في القيم الاجتماعية، وتغير في معطيات الزمن الاجتماعي وما رافقه من تنمية متسارعة ومستجدات فرضت على المجتمع إعادة النظر في الكثير من

المسائل. كما أن موضوع الآخر هو ناتج التحولات وضرورات الانفتاح وحتمية الاحتياج التي ولدتها عوامل التنمية الداخلية، أو فرضتها عوامل الأحداث الخارجية السياسية والاقتصادية. فالخيارات تبدو ضيقة بين أن ينكفئ المجتمع على ذاته، وبين أن يندفع إلى أقصى مدى. هنا تقوم لحظة الصراع التي تبدو لحظة شهية للروائيين، ومغرية بالتناول بحجم تأثيرها على الأبنية الاجتماعية الكلاسيكية. فالديالكتيك الاجتماعي سواء اليومي أو القيمي يشعل الأسئلة ويجدد القلق والتوتر معرفياً واجتماعياً. وإذا كانت الرواية لا تعد بإجابات منجزة، فإنها حسب تكوينها تعيد تكوين وترتيب العوالم من حولها لإنتاج نص ينتقل من الكائن إلى الممكن. فهناك فرق بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون. ولذلك، تصبح رحلة الرواية مع الواقع جدلية، لا تفضي إلى يقين، بل إلى أسئلة متجددة عن جدوى الصراع وما يمكن أن يصل إليه. فهل هو صراع موعود بالتلاشي، أم أنه صراع مفتوح متجدد بتجدد التحولات وما تضمره من تحديات؟

أولاً: الآخر في الرواية السعودية

١. موضوع الآخر في الرواية ليس مجرد موضوع روائي، بل هو مشكلة حضارية وجدت فيه الرواية مادة ثرية للتناول، حيث ساءلت الرواية عندما كان السؤال مطلوباً، وتعاطفت مع المنطلقات الاجتماعية والفكرية التي شكلت وما زالت تشكل طبيعة العلاقة مع الآخر. ويجدر بنا أو نحدد مفاهيمياً من هو الآخر الذي ننظر له في هذه الروايات. هل هو الغربي فقط؟ أم أي آخر خارج المنظومة الاجتماعية التي تشكل وعي المجتمع وقضاياه وتكوينه الاجتماعي والسيكولوجي؟ بالتأكيد إننا نعني الآخر الذي يخرج عن التكوين الاجتماعي بكل ما يجمعه من الأطياف الاجتماعية المختلفة، وبما يحظى به الأفراد في سياقه من هوية ونمط عيش وموقع حضاري يميزهم سواء عن محيطهم العربي أو العالمي. فكل آخر في الرواية يُعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة المجتمع مع هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. فرؤية الروائيين رؤية ذاتية، غير أنها رؤية إرث ديني وحضاري

وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءاً من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر. فالآخر ليس اختلاف عرق أو جنس، بل اختلاف حضارة ومنطلقات دينية وثقافية، لا يستطيع الكاتب أن يعيش بمعزل عنها. ولذلك، فإن الخطاب الروائي جزء مهم في فهم آليات التفكير في الآخر، ولاختبار ما إذا كانت فرضية استقلال الكاتب بفكره عن المجموعة فرضية مقبولة، أم أن الخطاب يفضح الروائيين من حيث لا يحتسبون. هل الروائيون، إذن، أسرى نظرة إيديولوجية ضيقة غير مهيأة لمعرفة الآخر، وتؤمن فقط بما هو منجز من الفكر تجاه الآخر، ولا تقبل محاولة إعادة فهم التراكيب الاجتماعية المتغيرة؟

وإذا كانت العلاقة مع الآخر، خارج أسوار الرواية، تأخذ في الغالب موقف التوجس والارتياب وعدم القبول والخوف من التأثير في منظومة القيم الخاصة، فإن تجارب الروائيين لم تبتعد عن هذه الصورة إجمالاً، إلا أن المعالجات أو درجة الحذر أو زوايا النظر اختلفت وفقاً لتموضع الروائيين من قضية الآخر. فالرؤية التي تنطلق من وعي ديني، وليس المقصود رؤية الإسلام، رؤية في الغالب معادية أو مصادرة لحق الآخر في الوجود. أما الرؤية التي تتسم بالفهم الحضاري، فهي رؤية تقوم على محاولة الفهم وزيادة وتيرة الأسئلة. أما الرؤية الاجتماعية فهي في الغالب رؤية نفعية تحدد العلاقة مع الآخر وتقترح نمط التعامل، وهي الأكثر حضوراً في الرواية السعودية.

وقد ظهر موضوع الآخر في الرواية السعودية أكثر إلحاحاً من أي موضوع آخر، فجاءت موجة الروايات الأولى مأسورة بهذا الموضوع، معالجة له بتنويعات مختلفة بين الرفض والانبهار والحياد النسبي. ولعل هذا الاهتمام المبكر الذي تبلور في رواية (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري، ورواية (البعث) لمحمد علي مغربي، و(ثمن التضحية) لحامد دمنهوري يؤكد قلق الرؤية للآخر ومدى التوتر الناتج عن رؤية الآخر بين الخوف منه والحاجة إليه. وقد تنوع الآخر في هذه الروايات، فجاء غربياً في رواية التوأمان بكل أبعاده الحضارية، أما آخر رواية البعث فقد كان آسيوياً هندياً بالتحديد، وآخر رواية ثمن التضحية فهو العربي

المصري. وأياً تكن رؤية الآخر في هذه الروايات وغيرها، فهي رؤية قلقة كونها ترفض كما في رواية التوأمان، قلقة كونها تنبهر كما في رواية البعث، ورؤية سلبية كونها لا تتفاعل كما في رواية ثمن التضحية.

٢. يتحقق البحث في حضور الآخر من خلال التوقف أمام روايات حضر فيها الآخر بملامح واضحة تسمح باستقراء أبعاد هذه الحضور ودلالاته، مع التأكيد أن موضوع الآخر يدخل ضمن منظومة مركبة من القضايا ذات النزعة السياسية والاجتماعية، وقليلاً ما يتم استحضار الآخر ضمن منطق فكري خالص. ولتنويع الوقوف سنحاول أن نراعي اختيار النماذج التي حضر فيها الآخر بوصفه موضوعاً رئيساً أو مؤثراً في مسار الأحداث الروائية، ذلك أن الإشارات السريعة وغير المؤثرة للآخر يمكن رصدها في معظم الروايات وخاصة الروايات الصادرة منذ الثمانينات.

٢ / ١ رواية التوأمان لعبدالقدوس الأنصاري، وهي أول رواية صدرت في الأدب السعودي في عام ١٩٣٠م، جاءت في وسط أدبي غني بالشعر وبعيد عن عالم السرد. غير أن الأنصاري اختار الرواية، رغم أنها فن العصر الجديد، اختار الرواية رغم أنه أديب محافظ، فلماذا اختار الرواية واختار أن يكون موضوعها الآخر. هل بإمكاننا أن نتأول هذه اللحظة الاستثنائية في أدبنا الروائي السعودي؟ أديب محافظ، وشكل حداثي، وتجربة بكر في زمن لا يقيم وزناً للرواية، وربما لا يعرف ماهية الرواية ولا شروط كتابتها ولا قراءتها؟!

من المعلوم بالضرورة أن الرواية قدمت للأدب العربي في مصر والشام على أنها تجربة أدبية غربية، وجاء ذلك عبر الترجمات أو محاولات التمصير للأعمال الروائية الغربية التي اطلع عليها القارئ العربي وعدت نموذجاً من نماذج الحداثة الغربية مثلها مثل المسرح والشعر الحديث. وقد جاء اختيار الأنصاري لهذا الشكل على خلفية أن هذا الشكل الروائي هو أحد منتجات الآخر الغربي، فبه ومن خلاله، يمكن فهم آليات تفكيره، وعليه كشف زيف حضارته، وهشاشة تجربته. كما أن الرواية بقدرتها على التشخيص وتكوين العوالم بدت الأقدر بالنسبة للأنصاري في تقديم موضوع الآخر، فكأن الرواية كتبت فقط لبيان

فساد الآخر والتحذير من خطره. فليس في الرواية ما يدعو للتفكير في موضوع آخر إلا ما بينته أحداث الرواية.

وبعيداً عن مستواها الفني الذي يتسم بالضعف، بل عدم الإلمام بأصول الفن الروائي، فإنها رواية تقوم على نمطية تقليدية، وتنحو منحى تعليمياً[1] في بناء الأحداث وتكوين الشخصيات. فالحدث هو المكون للشخصيات أصلاً. فهذا أب يترك لابنيه رشيد وفريد أن يقررا، وهما في السادسة من عمرهما، أي المدارس يختاران. فيختار رشيد التعليم الوطني التقليدي الذي يقدم علوم الدين واللغة العربية، بينما فريد يختار الدراسة في أحد المعاهد الأجنبية. من هنا تبدأ الأحداث في التشكل وكأنها قدر محتوم. فالكاتب قد أعد التكوين الشخصي والاجتماعي للطفلين سلفاً، لتكون أفعالهما نتيجة محتومة، وعليه، فليس هناك أي مجال للتجربة والمرور ببرهان الخطأ والصواب. بهذا المعنى فإن الرواية غير واقعية، بل رواية صراع أفكار أراد المؤلف أن يصل بها ومن خلالها إلى التحذير من خطر الآخر بطريقة تبدو حركة طبيعة للحياة. من هنا يصبح اختيار الأنصاري للرواية مخادعاً وغير فني. لقد كتب الأنصاري نصاً حداثياً بشروط الثقافة المحافظة. ومن هنا لا أرى ضيراً في رأي من يعتقدون أن الأنصاري المحافظ لا يمكن أن يكون قد كتب الرواية الفنية الأولى في الأدب السعودي.

إن التمثيل باسمين (رشيد وفريد) له دلالة الأصل والهامش. فالأصل هو الرشاد، والهامش الضلال. فرشيد يمثل رمزياً الثقافة التقليدية باتجاهها المحافظ، حيث نسب إليه كل صلاح. فهو ابن بار بوالديه، ومتفوق في دراسته، مواظب على صلواته، محبوب من أساتذته وزملائه، ناجح إجمالاً في حياته. حياة كاملة لبطل يمثل القيم المحافظة. وفي المقابل، يأتي أخوه فريد حاملاً فشله، وبؤسه وانحرافه لأنه اختار أن يذهب إلى تعليم المعهد الأجنبي الذي أفسده ودفعه إلى عقوق والديه، وانحرافه وسقوطه في نهاية الأمر، لكن الكاتب يرى أن فريداً رغم انحرافه هو حالة شاذة في مجتمع تسوده قيم المحافظة، وهو وحيد يجب نبذه والتأكيد على إقصائه، وهي دعوة إيديولوجية للاستغناء عن حضارة الغرب دون البحث في الممكن من هذه التجربة الإنسانية.

بهذا التخطيط ووفقاً لسير الأحداث تنحاز الرواية ضد الآخر وثقافته وما يمكن أن يقدم للمجتمع. وهو انحياز نمطي ضد الآخر يقوم على الرفض المسبق دون التفكر في جدوى التعايش وتبادل المنافع. فالآخر في رواية التوأمان شر مطلق لا يمكن مهادنته أو مصالحته، وإنما مقاومته بالمحافظة على تقاليد المجتمع. فالآخر هنا معاد للقيم المحافظة وليس سواها. وعليه، يصبح الصراع صراع قيم ذات مدلولات حضارية عميقة، تتمسك بالحقيقة المطلقة. فالآخر شر مطلق، بينما الذات وما تمثله من قيم، خير مطلق لا تحتاج إلى ما يعززها ويثريها.

ويمكن أن تؤخذ حداثة سن الطفلين (رشيد وفريد) على أنها تعبير رمزي عن حداثة المجتمع وحداثة الصراع في سياقه المحافظ. لقد ظهرت الرواية في اللحظات الأولى لتكون المجتمع السعودي، بكل ما تعد به الدولة الجديدة من تأسيس لمجتمع مدني يأخذ بأسباب العصر. من هنا فإن قوى المحافظة هي الأصل في القوة والحضور وأي زعزعة لمكانتها يعد ضرباً من التوهم. وفي رواية الأنصاري لا مكان للحلول التوفيقية، حل واحد هو أن تبقى محافظاً، وأن ترفض الغرب بأكمله. وهي رؤية معاكسة لما تعد به الدولة الجديدة التي انتقلت من فكر القبيلة إلى فكر الدولة، ومن تشتت في الهويات إلى هوية واحدة، ومن كينونات متناقضة إلى مركزية واحدة.

إن الرواية بهذا التصور معادية لمشروع التحديث الذي كان متزامناً مع بدء الدولة الفتية. لقد واكبت الرواية بدء تكوين المجتمع السعودي وما صاحب فترة التكوين من استقطابات سياسية وبناء مؤسسات الدولة الفتية حتى استقر المجتمع تحت الكيان السياسي الحالي. وقد كان المجتمع الثقافي في الحجاز، مكة وجدة على وجه الخصوص، هو السباق للتفاعل ثقافياً مع الأدب العربي في مصر والشام، بالإضافة إلى الأدب في المهاجر الأمريكية. جاءت نتيجة هذه التواصل ظهور جيل شاب متطلع للخروج من ظلال الثقافة التقليدية، ومتطلع إلى الأخذ بالمكتسبات المتجددة في المحيط العربي والعالمي. ولعل كتاب (خواطر مصرحة، ١٩٢٦) لمحمد حسن عواد هو خير معبر عن هذا التيار الرافض للتقاليد البالية. لقد كان العواد جريئاً وهو يكتب نقداً اجتماعياً محاولاً

التنبيه على عمق التخلف وآثاره السلبية التي تواجه محاولة المجتمع في النهوض والبناء. فالتعليم ضعيف وللرجال دون النساء، والمجتمع محكومٍ بالخرافة بدلاً من الأخذ بأسباب العلم والتقدم. لقد كان الكتاب جريئاً في زمنه إلى أبعد مدى ولو كان رواية لتغيرت نظرتنا للرواية بالكامل. غير أن الكتاب نثري نقدي غايته تنويرية. ورغم أن أول رواية (التوأمان) قد صدرت بعد صدور الكتاب بحوالي أربعة أعوام، فقد جاءت نكسة بالنسبة للسياق الذي تبناه الكتاب وهوٍ الدعوة إلى إصلاح المجتمع. لقد كانت الرواية ذات رؤية معاكسة تماماً، حيث تدعو إلى رفض الأخذ بأسباب العلم الحديث الذي يتمثل في الأخذ عن الغرب، والتمسك بكل ما هو تقليدي بصرف النظر عن جدواه لأن فيه الثراء اللازم لنجاة الأمة وخلاصها كما تطرح الرواية. وبصرف النظر عن ضعف الرواية فنياً، فإن مشكلتها يكمن في تكرس سوء الفهم بالآخر، وعدم استشعار الأنصاري أهمية الأخذ بأسباب الحياة المتطورة. إن هذه الرواية وأشباهها معاكسة حتى لفكرة الدولة الجديدة التي هي شكل من أشكال التمدن، والدعوة إلى الاستفادة من الآخر. فبدلاً من التكتلات القبلية التي تفرق أكثر مما تجمع أصبح هناك كيان سياسي له صلاته بالعالم الخارجي ويمثل هوية وطنية لها نظمها وتوجهاتها.

٢ / ٢ تستحوذ فكرة الآخر على رواية (البعث) للمغربي، حيث يدخل بطل الرواية أسامه الزاهر في انبهار من منجز الآخر. وتقوم لحظة الانبهار على خلفية الموطن الأصلي. فهو يقارن بين موطنه وبيئته في الحجاز وما يعتريها من تأخر في المنجزات الحضارية والتطور المدني، وفي المقابل يرصد معالم التطور والتقدم المدني في الهند. ولعل أطرف ما في هذه الرواية أنها تختار آخراً غير تقليدي، فليس الآخر هنا غريباً يثير استحضاره حالة من النفور والتوجس. لقد حفلت الرواية برغبة جارفة في مسايرة هذا الآخر والوقوف في مصافه، وهو ما عملت الرواية على تحقيقه من خلال مسيرة بطلها.

أسامه الزاهر بطل غير تقليدي، ذهب إلى الهند للاستشفاء من مرض الدرن، وهو ما يمكن أن يشير رمزياً إلى خلل في طبيعة مجتمعه الذي يحتاج إلى تغيير في جوهره. ولعل أطرف ما في علاقة أسامه بالآخر

هو الانبهار المتواصل منذ بدء الرحلة وما رآه في الباخرة وما شاهده من شواهد حضارية في الهند لم يجد لها ما يماثلها أو يدانيها في بلاده. إنه مسكون بالانبهار وكفى. ورغم أن الانبهار حالة استلاب فإنها بدت ضرورة في حالة أسامة الذي استغلها لبناء شخصيته، ومحاولة تغيير واقعه. فبعد أن عاد عمل على تغيير ما يمكن تغييره على المستوى الشخصي: «فاتجه إلى العمل الاقتصادي ... وأقام مصنعاً للجلود والمنسوجات، واستحدث نظام الشركات، وبنى المساجد والمستوصفات[٢]». وهو عملٌ كان باعثه ومحرضه انفعاله وتجاوبه مع الآخر. لقد كان في داخله يعيش صراعاً بين واقعين، واقع رأى فيه صورة من صور التخلف، وواقع آخر انبهر به وعمل على محاكاته لا في الشكل، بل في الغاية. إنه العمل الذي يبني الشخصية، ويضفي قوة خلاقة للإبداع والعطاء.

في المستشفي، حيث يتلقى العلاج، يتعرف على الممرضة كيتي، حيث تنشأ بينهما علاقة حب كبير، وتقدم لخطبتها لكنها تستمهله إلى حين، فقد كانت كيتي من الطائفة المسيحية الهندية التي تشعر بالدونية في مجتمعها. غير أن الحرب العالمية الثانية تفرق بينهما. وعليه، وقد شفي يقرر العودة إلى بلده عاقداً العزم على العمل بجد ومثابرة لتغيير ما يراه سلبياً في مجتمعه. وفي ختام أحداث الرواية يلتقي كيتي مع أهلها في أحد مواسم الحج وقد أسلموا، استشعاراً لعظمة الإسلام الذي لا يفرق بين الطبقات والأجناس إلا على أساس التقوى. وتنتهي أحداث القصة بزواج أسامة من كيتي، لتبدأ حياة جديدة.

إننا في رواية البعث أمام معطيات عديدة. تبدأ بالمقارنة بين مكانين، وتنتهي بإبراز عظمة الإسلام. لقد انبهر أسامة بالآخر، لكنه لم يقع في دائرة الاستلاب، بل السعي للأخذ بأسباب التفوق. وأعتقد أن هذا التوظيف للآخر ينم عن وعي كبير بأهمية البحث عن الذات حتى في جغرافيا الآخر. فمرض أسامه يمكن أن يحمل على الرمز الذي يؤكد عموم الخطاب، لا خاصته. فهو مرض مجتمع، شفاؤه في عدم الانكفاء على الذات. ويمكن أن يحمل زواج أسامه العربي من كيتي الهندية على ضرورة التعايش والتقارب إلى أقصى مدى. غير أن الإشارة التي يجب أن نضعها في الحسبان ونحن نقرأ خطاب الرواية، كيف ستكون الرؤية

لو لم تسلم كيتي. أعتقد أن اندفاع أسامه نحو الآخر وانبهاره به كان غير مشروط. فلم تكن مسألة احتواء الآخر على أجندة أسامه، بل الانبهار والسعي خلف الآخر هو الأصل. وعندما عرض على كيتي الزواج، لم تمنحه جوابها مباشرة، بل استمهلته إلى حين. ربما كان ذلك الحين هو تكشف معرفتها بالإسلام. ويمكن أن تحمل لحظة اللقاء في موسم الحج بين أسامة وكيتي على أنها مصادفة، لكنها ضرورات الخطاب التي لا تحفل بالفني كثيراً في مقابل تحقيق الغاية المضمرة من كتابة الرواية. هل كان أسامة يسعى للتعريف بالإسلام؟ أم كان باحثاً عن ذاته التي غرقت في المرض؟ أم عاقداً العزم على البحث عن دواء لتخلف مجتمعه؟ ربما تكون الإجابة المباشرة أبعد ما نود تناولها، لكنها مستويات من المعنى تتكشف لقارئ الرواية، وتظهر نواتج لقاء الآخر على أكثر من مستوى، لعل من أهمها أن اللقاء بين الحضارات يترك آثاراً متبادلة، فلا تسلم أي حضارة منفتحة على الحضارات الأخرى من أثر هنا وهناك، لكن الحضارة القوية هي التي لا تخشى اللقاء، وهو ما يمكن أن نلمسه في خطاب رواية البعث.

٢ / ٣ وتعد فترة الخمسينيات الميلادية فترة جمود روائي حيث لم تصدر رواية يمكن أن تسجل علامة فارقة في مسيرة الرواية. غير أن رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري التي صدرت في عام ١٩٥٩ شكلت قفزة فنية نوعاً ما مقارنة بما سبقها من أعمال سردية. فقد بدت أكثر الروايات استعداداً لتقديم رؤية جريئة مفارقة للواقع. غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع. فقد اختبرت الرواية فكرة الخروج على التقاليد واستشرفت آفاقاً مناهضة للسائد في الثقافة المحافظة، لكنها ما لبثت بوعي أو دونه أن تراجعت مستجيبة لنسيج الثقافة الكائن. فقد قدمت رواية ثمن التضحية صراع الذات مقابل الآخر. وهو صراع ينهك الذات الحالمة حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة التي يختارها المؤلف عادة من خارج سياق الأحداث المنطقي وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة. وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي. وهذا الصراع عادة هو صراع رغبات ذاتية يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارة رمزية إلى طبيعة العلاقة مع الآخر

في سياق الثقافة المحافظة. وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضل الزواج من فاطمة غير المتعلمة على فائزة المثقفة بدافع الولاء الاجتماعي واحترام رباط الزواج الذي قطعه على نفسه. وهو تمثيل موضوعي لإشكالات العلاقة مع الآخر. ورغم أن ثمن التضحية هي أجرأ من حيث القبول النسبي لخوض تجربة العلاقة مع الآخر، فإن المحيط الاجتماعي ما يزال غير مهيأ لخوض تجربة من هذا النوع. فجاءت العلاقة سطحية غير واعية بضرورات التعايش وكسر حدة العزلة والانكفاء على الذات.

وللاقتراب أكثر من رواية ثمن التضحية نرى أن حبكة الرواية تدور حول أحمد الشخصية الرئيسية في الرواية وعلاقته بابنة عمه فاطمة الأمية التي أحبها منذ صغره. وعندما أنهى دراسة الثانوية، عقد قرانه عليها على أن يتم الزواج بعد عودته من دراسته في مصر. وهناك في مصر يتعرف على فائزة الوجه الآخر لفاطمة، لكنها متعلمة ومثقفة، وهو الشيء الذي تفتقر إليه فاطمة. يناضل أحمد من أجل كبح جماح عاطفته التي انساقت وراء فائزة. ورغم أنه أحبها لذاتها ولثقافتها، فإنه يحسم أمره وفاء لرباطه المقدس بفاطمة، مضحياً بقناعته وإعجابه وحبه في سبيل الوفاء بعهده. وبعد عودته يجد فاطمة خير ثمن لتضحيته، كتعبير من الرواية عن ثمن تمسكه بالتقليد الاجتماعي.

إلى جانب هذه الحبكة الرئيسة، فهناك أحداث ثانوية لكنها كلها نمطية تؤكد القناعة بما هو مقدر للإنسان، ولذلك فإن الرواية تخلو من الأفعال الدرامية التي تغير طبائع النفوس، وتنقلهم من حالة إلى أخرى. إن الشخصيات في معظمها سطحية غير متبلورة من خلال الأحداث. حتى شخصية أحمد فهو ذلك الحالم المتطلع برومانسية شفافة للحياة، مخضعاً إرادته لقوة الفعل الاجتماعي المتمثل في الحفاظ على الترابط العائلي. ولذلك، فإن الرواية تتراجع عن حدة الصدام الذي اضطرم في نفس العاشق أحمد. فحبه لفائزة كان أكثر عقلانية ومنطقية من حبه لفاطمة، لكن الرواية تطفئ جذوة هذا الحب، بافتعال واضح معاكس لمجرى الأحداث. فلو أن أحمد أقدم على الزواج من فائزة، أو على الأقل،

التخلي عن فاطمة بعد أن أدرك أن ما يبحث عنه ليس الجمال المفرغ من الفكر، لكنا أمام عمل آخر أكثر منطقية في أحداثه، متناغماً مع الذات الإنسانية المتمردة على كل ما هو مفروض عليها. وإذا كان أحمد قد أحب فاطمة في البدء، فحبه مدفوع بالعاطفة، أما حبه لفائزة فهو حب عقلاني أدرك من خلاله خاصية المتعة الفكرية المقرونة بالجمال الإنساني.

إن التناظر بين فاطمة وفائزة هو تناظر بين مجتمعين مختلفين. ففاطمة تنتمي لمجتمع ما زال يؤمن بالخرافة والشعوذة وأحاديث الجن[٣]، حسب وصف الرواية. وإذا كان الرجل قد بدأ في الحصول على قسط من التعليم، فإن المرأة ما تزال - حسب الحقبة التي قدمتها الرواية - تقبع خلف نافذتها تنظر للعالم برهبة وتخوف، أقصى أمنياتها أن تتزوج. لقد نجح الكاتب في أن يوحي برمزية فاطمة التي تحولت من مفردة إلى جملة تعبر عن حالة المرأة في مجتمعها. يقول الكاتب في هذا السياق معبراً عن فاطمة الحقيقة والرمز في آن واحد: «تلك المخلوقة الصغيرة، ساكنة مكة، (تقبع) وراء نافذتها المغلقة[٤]». فهي حقيقة كونها تمثل ذاتها فقط، وهي أيضاً رمز لغيرها ممن يتطلع إلى المستقبل من بنات جنسها. وعلى النقيض من مجتمع فاطمة، يقدم الكاتب صورة مجتمع المجتمع المصري، مجتمع فائزة الذي حظيت فيه المرأة بالتعليم وحرية الحركة.

ورغم أن الكاتب لا يسقط تجربة المجتمع المصري على المجتمع المكي، فإن الرواية توحي بالفوارق وخاصة في مجال التعليم عامة، وتعليم المرأة خاصة. غير إن الغرابة تكمن في نظرة الرجل في المجتمعين للمرأة. فرغم الفارق في معطيات التعليم التي يفترض أن تعكس وعياً أعمق بضرورة منح المرأة فرصاً أكبر في المشاركة في بناء المجتمع، فإن الرجل ما يزال يرى أن نهاية المطاف للمرأة هو الزواج والبيت. فهذا مصطفى، أخو فائزة، والذي يمثل المجتمع المصري، يقرر عندما تقدم شاب لخطبة أخته «أن الفتاة للبيت[٥]». وليس غريباً أن يتبنى أحمد ذات الموقف[٦]، فهو قادم من مجتمع مثقل بالموروثات التي تؤمن بأن المنزل هو الجغرافيا الوحيدة للمرأة. ومهما يكن، فإن هذا الطرح قد يكون مقبولاً في مجتمع لم يحظ بتعليم كاف يؤسس به وعيه وطموحه، لكن وجود ظاهرة مثل

هذه في مجتمع وجدت المرأة فيه فرصة التعلم يدعو للتساؤل: هل هو قصور في رؤية المؤلف جعله لا يعي ضرورة الفعل الذي نتج عن المعرفة، أم أن فعل التعليم غير مؤثر في عقلية الرجل البطريركية؟

إن محور الرواية هو شخصية أحمد، وهي شخصية محددة المعالم، شخصية رومانسية حالمة، لكنها ذات تطلع للمستقبل. يقوده تطلعه إلى إقناع والده لإكمال دراسته في مصر. يمتثل الأب بعد أن يلزمه بعقد قرانه على فاطمة، ابنة عمه، إشارة لازمة التمسك بالتقاليد. فالسماح له بالذهاب إلى مصر لا بد أن يكون مشروطاً برباط يمكن أن يبقيه داخل نسقه. وهذا الاشتراط هو جوهر الصراع في علاقتنا بالآخر فبقدر احتياجنا له نخافه ونخاف أن نفقد هويتنا. يمضي أحمد في رحلته لتتحرك معه أحداث الرواية برمتها راصدة وضعه في ذلك المجتمع الجديد. وتهتم الرواية كثيراً بعلاقته بفائزة وحبه الصامت لها، الذي ينتهي بتضحية أحمد بفائزة من أجل فاطمة، بل نزوله عند شرط الثقافة المحافظة، وخضوعه بالتالي لتقاليد الزواج السائدة في مجتمعه القائمة على الولاءات العائلية. لقد نجحت الثقافة المحافظة في تجريد أحمد من أهم مقومات التنوير، بل وفرغته من مدلوله، فلم يعد للتعليم أي جدوى مادام أنه خسر مواجهته مع اشتراطات الثقافة. لقد خذل المؤلف بطله قبل أن يكمل التجربة. فربما لو أعلن حبه أو تقدم لخطبتها لحدثت المفارقة. ولا يهم حينئذٍ سواء رفضت فائزة حبه أم قبلته، فإن أبعاد الرؤية، في الحالتين ستأخذ مجرى آخر بدلالات أخرى.

إذا كنا نعتبر رواية ثمن التضحية أفضل من الناحية الفنية، فإنها قد عاشت تجربة مخاض صعب في محاولتها تقديم صراع بين ثقافتين، ثقافة محافظة وأخرى مستشرفة لواقع آخر، متسلحاً بالعلم. لكنها في النهاية هادنت سلطة المجتمع وأبقت مكتسبات الثقافة المحافظة في وضعها التقليدي.

٣. الآخر في التجارب الروائية المتأخرة:

ويتجدد حضور الآخر في عدد من الروايات التي صدرت في حقبة الثمانينيات الميلادية. لقد تزامن صدور هذه الروايات مع انتقال

المجتمع من حد الكفاية في العيش إلى طفرة اقتصادية غيرت من طبيعة المجتمع ودفعته إلى مزيد من الحراك الاجتماعي. كما زاد هذا الحراك الاجتماعي من حتمية التعايش ولقاء الآخر، إما وافداً إلى البلاد لحاجات التنمية الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، أو ذهاباً للآخر للدارسة أو السياحة أو التجارة. لقد أصبح الآخر حاضراً بقوة في حياة المجتمع، وتحول وجوده بيننا أو الذهاب إليه ضرورة اجتماعية واقتصادية. ورغم كل ذلك يبقى الآخر آخراً في المعايير الإيديولوجية والسياسية. ما هي الفروق التي سجلتها الرواية السعودية في تقديمها للآخر؟ هل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات غيرت من النظرة العامة وحققت قدراً من الفهم الخاص لأهمية الآخر في حياة المجتمع.

ينقطع أثر الآخر في الرواية السعودية ولا يظهر مجددا إلا مع موجة الروايات التي صدرت في الثمانينيات الميلادية. فيظهر الآخر بوضوح في رواية (غداً أنسى، ١٩٨٠م) لأمل شطا، ورواية (السنيورة، ١٩٨٠م) لعصام خوقير، ورواية (لحظة ضعف، ١٩٨١م) لفؤاد صادق مفتي. وتعد رواية غداً أنسى الأوفر حظاً في تناول الآخر من منظور هو أقرب للاستعلاء. أما الآخر هنا فهو آخر ينظر إليه بدونية. الاستعلاء في الرواية مقابل موضوعي واقعي أكثر منه فني. فعبدالمجيد التاجر المكي الذي يذهب كثيراً من أجل التجارة إلى شرق آسيا يتزوج من (تيماء) وينجب منها ابنته (إسلام)، حيث أخذها معه بعد أن طلق أمها. ويؤكد عبدالمجيد لابنته أن أمها قد ماتت. غير أن الأم تحضر إلى مكة، حيث تجد ابنتها بعد حبكات انتابتها المصادفة وضعف المبررات الفنية المقنعة. وترجو إسلام من أمها أن تقوم على رعاية والدها المثقل بالمرض والشيخوخة، ورغم كل الإساءات تقبل الأم تيماء، حتى إذا مات عادت إلى بلادها.

واضح أن الآخر هنا مسخر للخدمة وللوفاء بمتطلبات الأنا. فعبدالمجيد ليس له من هدف غير إشباع رغباته أولاً، والقيام على راحته ثانياً. وهي رؤية جد خطيرة تجاه الآخر. فالآخر هنا أضعف، وأقل شأناً من أن يتم التعايش معه إنسانياً. فنظرة الاستعلاء تستولي على عبدالمجيد. والكاتبة لم تضف شيئاً، بل أكدت النظرة السلبية الواقعية، ولم يكن للفن قول آخر يعكس سلبية النظرة تجاه الآخر. إن هذا النمط

من الروايات يفضح ضعف رؤية الكتاب، ويجعل كتاباتهم الروائية مصدراً لكشف إيديولوجيا الخطاب، حيث يتحرك الروائيون على وعي زائف، تكرسه النظرة السلبية تجاه الآخر. لقد كان بإمكان الكاتبة أمل شطا أن تعاقب عبدالمجيد بعدم قبول تيماء للبقاء عنده بعد أن طلقها وحرمها من ابنتها لسنوات طويلة، بل لقد ادعى موتها وأنكر معرفتها عندما حضرت إلى مكة بحثاً عن ابنتها. إن عبدالمجيد يُعد رمزاً أكبر لنظرة من الاستعلاء وتسخير الآخر، وخاصة عندما يكون هذا الآخر غير غربي.

ولا يجد طارق في رواية (لحظة ضعف، ١٩٨١م) لفؤاد صادق مفتي خياراً آخر لتأسيس علاقته بالآخر إلا عن طريق الزواج، ورغم أن هذا الزواج يثمر عن طفل، فإنه ينتهي بالطلاق. ولعل العنوان يجسد فكرة الرواية من حيث العلاقة مع الآخر، وكأن الخطاب يفصح أن التقارب مع الآخر الغربي على وجه التحديد نقطة ضعف يجب توخي الحذر من الوقوع فيها. فمنذ بداية ارتباط طارق بليزا وهو يعيش تجربة انحسار نفسي ومعنوي أدى به إلى الضياع. لقد تعلق طارق بليزا ولم يستطع أن يقاوم جاذبيتها، فيتزوجها دون أن يخبر والديه إشارة إلى حالة الاستلاب وعدم الاتكاء على مرجعية تحميه من السقوط.

هل تشير الرواية، وهي ترسم رحلة طارق في الغرب إلى ضعف العلاقة بين الذات الشرقية والآخر الغربي على وجه الخصوص؟ فرغم تأسيس العلاقة على مبدأ رباط الزواج، فإنها علاقة مستحيلة للتباين بين كينونتين. والمفارقة أن الآخر يُحمل مسؤولية فشل العلاقة، وهو فشل بمقاييس ثقافة شرقية متباينة مع ثقافة الآخر.

ولا تختلف رواية (السنيورة، ١٩٨٠م) لعصام خوقير في اتخاذ الزواج مبرراً ورمزاً للقاء الآخر. فهذا حسين يدرس الموسيقى في روما، حيث يقع في حب ماريانا، فتاة إيطالية. يتقدم للزواج منها وتوافق أسرتها. ويقضي العروسان شهر العسل في أسبانيا، حيث يطلعها على مآثر الحضارة العربية، ويأخذها إلى مصر، حيث يتأملان التاريخ المصري القديم. وعند العودة إلى السعودية تنقسم الأسرة حيال قبول هذا الزواج، فبينما تقبل أم حسين هذا الزواج وتباركه، يرفض الأب لأن الزوجة غير مسلمة، لكن ماريانا تسلم بعد أن أنجبت طفلها الأول.

إن الصراع مع الآخر صراع مستديم، وعميق. فوالد حسين يرفض زواج حسين من الفتاة الإيطالية. فهل جاء الرفض لأنها غير مسلمة؟ إن كان كذلك، فهو رفض إيديولوجي مسبق تتحكم فيه أزمة اللقاء الحضاري. كما أن الرواية لا تفصح عن موقف الأب بعد إسلام الزوجة، وهو ما يرجح الموقف السلبي من الآخر بالمطلق، وليس على المستوى الشخصي. ولعل في قبول أم حسين هذا الزواج ومباركته ما يمكن أن نرى فيه قدراً من الرؤية البعيدة التي يمكن أن يكون هذا اللقاء فاتحة للتقارب لا التباعد. وأياً يكن فرواية السنيورة ما تزال تدور في فلك الخطاب الذي يجسد رغبة الاستيلاء. فماذا يعني أن يكون الزواج لا غيره من العلاقات الإنسانية هو المدخل الأثير لدى الروائيين في البحث في علاقة الأنا بالآخر.

يخطو خطاب الاستعلاء خطوة أكبر. ففي رواية غداً أنسى يحدث ما هو متوقع. فالآخر منظور إليه بالدونية مسبقاً. فعبدالمجيد الغني والقادم من أرض الحجاز يملك مقومات الاستعلاء على الآخر من أرض جاوة، غير أن خطاب رواية السنيورة المضمر يذهب بعيداً في تأكيد هذه النظرة الاستعلائية غير الواقعية. فالآخر هنا غربي، ولا بد من إخضاعه لشروط ثقافة الاستعلاء. ولعل أبرز شروط اللقاء بين الأنا العربية والآخر الغربي أو سواه هو تحقيق التفوق، وتأكيد الانتصار.

إن المتتبع للرواية العربية، على سبيل المثال، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، أو قنديل أم هاشم ليحيى حقي، أو عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وغيرها من الروايات يلحظ مفارقة عجيبة، وهي أن الأنا يمثلها رجل، بينما الآخر يمثله امرأة. فهذا مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال في مقابل نساء الغرب، وهذا إسماعيل في قنديل أم هاشم في مقابل ميري، وهذا محسن في عصفور من الشرق في مقابل سوزي، والأمثلة كثيرة على ذلك. فهل هي مصادفة أن يجمع الروائيون على أن الرجل هو ممثل الشرق في صراعه مع الآخر الغربي. أليست نوايا الخطاب هي التي تحرك هذه النظرة الاستعلائية في العلاقة بين الطرفين. ورغم أن النماذج المذكورة آنفاً تشكل صدمة في النهاية حيث يندحر الرجل الشرقي في مقابل تماسك وتعنت المرأة الغربية.

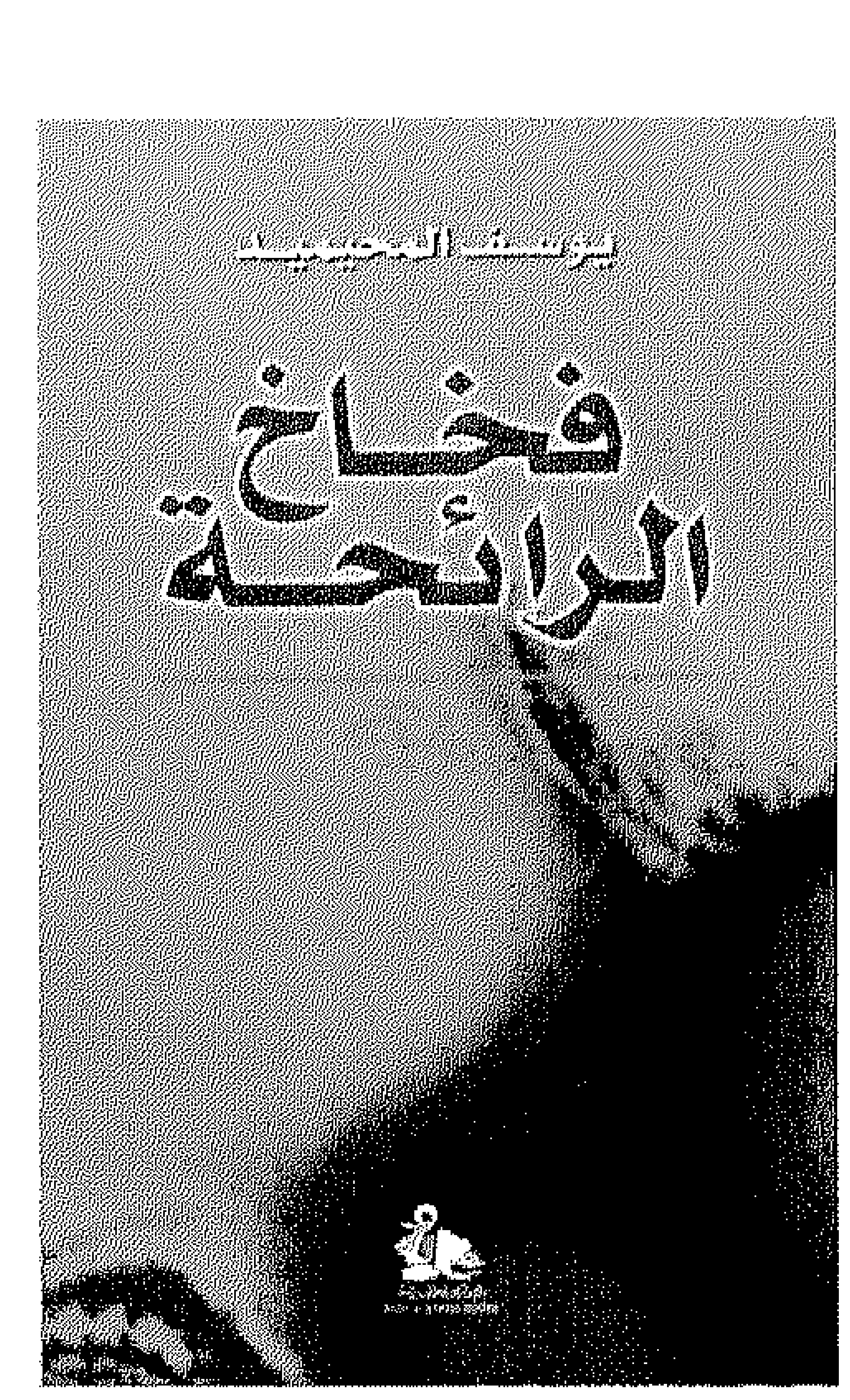
فسوزي وميري ترفضان اندفاعة كل من محسن وإسماعيل، ويصل الآمر بمصطفى سعيد إلى حد الإقصاء الجسدي للمرأة الغربية نتيجة الرفض وعدم القبول، والنتيجة انكسار اللقاء، والعودة بالخسران.

الملاحظة الأخرى هي الذهاب إلى الآخر، وغزوه في عقر داره لا بدعوى الحوار، بل بمعنى الاستيلاء. هل يأتي هذا الفعل السردي ردة فعل للعجز الواقعي، حيث يأتي الغرب ويحقق هيمنته على الأرض والإنسان العربي؟ وإذا أردنا أن ننظر بعين الخطاب المضمر لأحداث ١١ سبتمبر، فهي فليست إلا تداعياً من تداعيات الموروث الثقافي. فالروائيون ساهموا مع غيرهم في إشاعة ثقافة الاستعلاء دون النظر للمكونات الواقعية للإنسان العربي في مقابل الآخر الغربي. إن الإنتلجنسيا العربية، التي كانت وما تزال هي الأكثر مسؤولية في إنتاج الوعي العام، قد أخفقت في فهم كيفية العلاقة مع الآخر، فكيف يمكن أن ينظر الإنسان العربي للآخر وقد رضع إيديولوجيا مركبة من الديني والسياسي والموروث الثقافي والاجتماعي مع وعي أقل بالملابسات الحضارية بين الشرق والغرب؟

كيف نقرأ الآخر في الرواية السعودية؟ أليست ثيمات الخطاب ذاتها تنعكس بتنويعات مختلفة في الرواية السعودية. فحكم الثقافة واحد، وخطابها المضمر أبلغ من أن يناله التبديل والتغيير. فهو رسوخ تتوارثه الأجيال. فالأنا في الرواية السعودية يمثلها الرجل، بينما الآخر تمثله المرأة كما في الرواية العربية. فماذا يمكن أن نقرأ في هذا السياق. لا شك أنها النظرة المحافظة في ذاكرة الثقافة العربية تجاه الرجل والمرأة. فالرجل قوام والمرأة تابعة، الرجل صاحب سلطة، والمرأة حاضنة ومستقبلة. وإذ يعتقد الروائي أنه ينتصر لثقافته فإنه في حقيقة الأمر يسلبها أجمل ما تستحق، ويمنح غيرها القيمة الأهم وهي قيمة العطاء. فلماذا تنحرف الرواية؟ أجزم أن من يكتب الرواية لا يريد أن يصل إلى هذه التصور، لكنه الخطاب الخفي المخادع الذي يفضح الروائيين ويؤكد فحولة الخطاب. ولا فرق بعد ذلك، من يكتب الرواية سواء كان رجلاً أو امرأة. فالكاتبة أمل شطا وصلت للنتيجة ذاتها التي وصل إليها من قبل محمد علي مغربي في رواية البعث، وأكدها حامد دمنهوري في

رواية ثمن التضحية، وأكدها عصام خوقير في رواية السنيورة في منح بطله حسين كل الطاقات الخلاقة والمبالغات الخارقة[٧]. فهو تقي وورع وموسيقي، ورغم الحذر من هذه الخلطة غير المبررة سردياً، فإنها تؤكد حشد كل الفضائل في بطل يمثل الشرق العربي خير تمثيل.

الزواج مشتق من الزوج الذي يحتاج إلى زوج آخر يكمله، هدفه البناء، لكنه في النماذج الخاضعة للدراسة بداية للهدم والتباعد وقطع الصلات. فأحمد في رواية ثمن التضحية يفشل في أن يصل إلى فائزة التي ترمز إلى بيئة اجتماعية تتمتع برقي وتنمية غير مشهودة في بلده. فائزة كانت الرقم الصعب في الرواية فهي لا تمثل ذاتها، كما أن صوتها كان غائباً في الرواية. وهنا يتوارى هذا الآخر تحت سلطة الإقصاء. أما أسامة في رواية البعث فهو الباحث عن آخره عن طريق الزواج، لكنه زواج هيمنة إيديولوجية، فزواجه مربوط بإسلام كيتي الهندية المسيحية، وعندما يتحقق إسلامها، يتم التقارب. أليس الزواج مشروعاً في هذه الحالة مع بقائها على دينها؟!



ويمكننا أن نمد فترة المسح لحضور الآخر إلى ما هو أقرب زمنياً كشاهد على بقاء النظر السلبية الاستعلائية على الآخر. صدرت بعد الحادي عشر من سبتمبر سلسلة من الروايات التي حضر فيها الآخر بقوة، وبأسئلة أكثر حدة وإلحاحاً. من هذه الروايات (نباح، ٢٠٠٥م) لعبده خال، (البحريات، ٢٠٠٦م) لأوميمة الخميس، (فخاخ الرائحة، ٢٠٠٢م) ليوسف المحيميد، و(بعد المطر دائماً هناك رائحة، ٢٠٠٣) لفاطمة بنت السراة، حيث تعد من أكثر الروايات إثارة لمفهوم الآخر بعد الحادي عشر من سبتمر.

تقوم رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) على فرضية احتواء الآخر، بل وإمكانية تغيير هويته الدينية والاجتماعية واللغوية. وهي بهذه الرؤية تعد من أكثر الروايات جموحاً في مسألة احتواء الآخر وتدجينه، بدءاً من المظاهر الخارجية، كالاسم واللغة، وانتهاء بالدين والثقافة. هل فرضية احتواء الآخر ذات جدوى؟ رغم أن الأصل يكمن في الإبقاء على الاختلاف والبحث عن المشترك بين الأقوام، امتثالاً لقوله تعالى: «وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم». وعليه، يبقى الدين خياراً، لا شرطاً للتعارف.

رواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) نص سردي أثقلته إيديولوجيا الكاتبة، وهيمنت عليه فكرة ذم الآخر، وفي المقابل الإعلاء من الذات. تتلخص الرواية في تخلي لينا المسيحية التي تقيم مع زوجها في السعودية عن طفلها الذي تركته لدى أسرة سعودية واختفت دون بيان أسباب أو مبررات غير ما كان تأويلاً من مسار السرد. لقد صورت لينا في الرواية على أنها شبقة، تحب المال الذي تسقط معه كل القيم حتى حضانة ابنها ورعايته. لقد شكل هذا التخلي عن الطفل صدمة ومركزاً لكل أحداث الرواية. فمنه انبثقت فكرة بيان صورة الإسلام وعدله وتسامحه في مقابل فساد الآخر، المسيحي على وجه التحديد. ورغم أن الرواية تحاول إحداث توازنات في الرؤية، فتقدم نماذج مختلفة من الديانتين، الإسلام والمسيحية، لبيان أن العلة ليست في الديانات بقدر ما هي في أتباع الديانات. فهذه أم ديفيد يرق قلبها للإسلام حتى تعتنقه عن قناعة مطلقة. وفي المقابل هناك أم سمر اللبنانية المسلمة اسماً لا فعلاً، كما تكشف أحداث الرواية. وإمعانا في تأكيد الخطأ البشري، فهذا أبو مشعل السعودي نموذج للمسلم ذي الخطايا الكبيرة. إذن تبني الرواية فكرتها على فساد الفعل لا فساد الاعتقاد. والآخر فاسد في فعله حسب أحداث الرواية. فلينا لم تذم في الرواية لاعتقادها، بل ذمت لفساد فعلها، ولعدم إنسانيتها. وبين الاعتقاد والفعل مسافة قصيرة جداً. فالاعتقاد وحده لا يكفي لتمام العقيدة، بل تحتاج إلى فعل يؤكدها، أو ينفيها. إن ترك لينا لابنها دون سؤال أو معرفة بعواقب فعلها يدخلها في خانة اللا مبالاة وعد استحقاق جدارة الأمومة.

طفل رضيع تستقبله ماجدة السعودية لكي يبقى ساعات حتى تعود أمه لينا لتأخذه، فإذا به يبقى العمر كله. لقد عانت ماجدة من هذا الفعل غير الإنساني، وعانت أكثر من خوفها على هذا الطفل. قررت رعاية الطفل الذي اسمته محمداً مع رضيعها خالد. نشأ محمد مميزاً ببشرته البيضاء مسلم المعتقد والفعل، سعودي اللسان والثقافة والهوية.

إن خطاب الرواية يتحرك على أرضية إيديولوجية خصبة، حيث ينتفي نقد الذات، ويتأكد خطل الآخر. وعليه، يتأسس ضرورة إنقاذ الآخر من شر نفسه بالإسلام. وإذا كانت فرضية إسلام الآخر هي الحل لنزع شروره كما تطرح الرواية، فإن مشكلة المسلمين أصلاً هي في عدم تأثير الإسلام في حياتهم لبعدهم عن التصور السليم للإسلام. فمعظمهم مسلم بالاعتياد لا بالاعتقاد، وإن أسلموا بالاعتقاد لم يسلموا من فشل الفعل الذي ينزع عنهم جدارتهم بالإسلام.

نشرت هذه الرواية في عام ٢٠٠٣ بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر بكل ما لهذه الأحداث من تأثيرات عميقة عالمياً وعربياً. ولعل خطورة هذه الأحداث أنها مست شيئاً من تكويننا الاجتماعي والثقافي والديني، لذلك، فإن هذه الرواية تمثل بياناً إيديولوجيا في الرد على أمريكا. وهناك صفحات تذم حضارة أمريكا، وهناك صفحات تشرح عقيدة التوحيد في أصولها الأولية. ويأتي ذلك مغلفاً بإطار سردي افتقر للنضج في توظيف المعلومة حتى أغرق بعض مراحل نمو الرواية في طرح مباشر. وإذا كانت الرواية تحتمل القول على أكثر من وجهة، فإن فرضية أن الرواية، أي رواية، لا تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب، تصطدم بالجدية والإيديولوجية التي بنيت بها وعليها الرواية حتى تحولت إلى كتاب في العقيدة أكثر منها رواية باعثة على الأسئلة.

مرت مناقشة حضور الآخر في الرواية السعودية من خلال التوقف أمام محطات مختلفة من مراحل نمو الرواية السعودية، حيث هيمن خطاب غير متجانس مع طبيعة الآخر، إما خوفاً منه كما في رواية (التوأمان)، أو جهلاً به كما في رواية (ثمن التضحية)، أو استعلاء عليه كما في روايات (غداً أنسى، السنيورة، بعد المطر دائماً هناك رائحة). وقد آثرنا في مناقشة هذا الموضوع أن نقف على أول رواية صدرت،

التوأمان، فإذا بها تلعب دور الموجه لمسيرة الرواية التي تناولت موضوع الآخر. فالآخر في هذه الروايات كان عدواً، وشراً، وفساداً، وموضوعاً للاستعلاء عليه. لقد ساعد على شيوع هذه الثقافة الطاردة للآخر حجم التحدي الذي مثله الآخر عموماً، والآخر الغربي خصوصاً، في حياة الأمة العربية منذ زمن بعيد. فمن تحد عسكري إلى سياسي إلى اقتصادي إلى ثقافي، وظلت الأمة تناضل من أجل الحفاظ على شخصيتها. ولعل الصراع قد كبر حجمه مع مطلع النهضة العربية في القرن التاسع عشر، خاصة مع تزايد موجات الاستعمار السياسي والاقتصادي وما تبعها من مؤثرات ثقافية واجتماعية. فكان الآخر دائماً يذكر المجتمعات العربية بعجزها وضعفها. من هنا جاءت التكوينات الثقافية تجاه الآخر متسقة مع صور واقعية سلبية. ولم يسعف التطور الزمني الصاخب خارج الرواية أن يلتقط الروائيون رؤية بناءة تجاه الآخر، فمع مزيد من هيمنة الآخر سياسياً واقتصادياً وعسكرياً، بقيت نمطية الصورة التي شكلها الواقع المادي ماثلة أمام الروائيين.

ولعل أخطر ما في موضوع الآخر في ثقافتنا أن صورته جاءت تعميمية، وانتقامية، واستعلائية. فالآخر دائماً هو الطامع فينا، والآخر هو المهيمن على قرارنا. لقد تجنب الروائيون أن يطرحوا لماذا؟ ولماذا هذه، لو طرحت، لفجرت كثيراً من الأسئلة، ولحققت وعياً أكبر بماهية الآخر ومدى أهميته في حياتنا. فالآخر جزء من تكويننا سواء في البعد السياسي أو الاقتصادي أو التقني، أو حتى في المشترك الإنساني، وعليه فإن وجوده حتمي فرضه عامل الاحتياج إليه، وليس من واقع الترف الحضاري. فهو مشكلة في وجوده، وهو مشكلة في عدم وجوده. ولا شك أن اشتغال الرواية السعودية بموضوع الآخر هو جزء من انشغال الرواية العربية ذاتها. فهي رواية منسجمة مع واقعها، متأثرة بمجمل الخطاب السائد في الرواية العربية تجاه الآخر، حيث لم يكشف البحث ابتكاراً خاصاً أضافته الرواية السعودية في موضوع الآخر، ما عدا التلوينات الخاصة بنكهة الثقافة المحلية من حيث طبيعة الأحداث، أو أولوية القضايا وتغليب روح المحافظة في مجمل الروايات الخاضعة للدراسة.

ثانياً: موقع الرجل في الرواية النسائية

هيمنة موضوع بالمطلق على مسيرة الرواية، أي مسيرة، أمر غير وارد. ذلك أن التجارب تتباين، والموضوعات تتجدد، ومعه تصبح الرواية نصاً مواكباً ومتقاطعاً مع واقعه. غير أننا نجد الاستثناء في الرواية النسائية السعودية، من حيث وجود حضور أكبر، وأوسع، وأعمق، لكنه مع ذلك غير مطلق، لموضوع الرجل بشكل يثير المتابع، ويجعله موضوعاً قابلاً للرصد والمناقشة والتأويل.

أصبح موضوع الرجل ملازماً للرواية النسائية، فلا يمكن الفكاك منه إلا إليه بتنويعات مختلفة. ومن هنا، يمكن النظر إلى التزام الرواية النسائية بمعالجة علاقة المرأة بالرجل بوصفها أحد المحركات الأساسية للمشهد الروائي النسائي حتى غدت خطاباً مهيمناً على منظورات الرواية النسائية. لذا فقد صح أن نتوقع أن كل رواية تصدر ما هي إلا وقفة مساءلة مع الرجل. فأي جديد نتوقعه في معالجة هذه الموضوع إن كان حضور هذه العلاقة أصبح آلياً؟

مما لا شك فيه أن موضوع الرجل هو من أكثر الموضوعات إثارة وارتباطاً بالخطاب الروائي النسوي. وحضور الرجل في الرواية النسائية يبدأ من الصفة الفردية للرجل ليصل إلى الرجل بوصفه السلطة أو المؤسسة التي تملي وتحدد اشتراطات العلاقة بين الرجل والمرأة. والمرأة إذ تطرح خطابها الروائي على خلفية علاقتها بالرجل الفرد أو المؤسسة، فهي تطرحه من منظور التشكي والتنديد والمحاسبة وتحميله خلل نموها إجمالاً. وبالتأكيد فإن الرواية النسائية حينما وقعت في سياق موضوع الرجل ذي الصبغة النمطية، فإن ذلك لم يأت إلا تحت إلحاح الحاجة إلى بيان مأزق المرأة وعدم قدرتها على التعايش مع الرجل في ظل هيمنته المستمدة ليس دائماً من قوة شخصية، بل من قوة اجتماعية تفرض حيناً وتساند وتعاضد في أحايين أخرى.

لقد شغل موضوع الرجل حيزاً من فضاء القول في الرواية النسائية حتى غدا الموضوع الأثير، ومع ذلك، فقد خسر بتكراره مصداقية الطرح الروائي وخرج من حيز التعبير الفردي إلى خطاب عام يتلبس معظم الكتابات الروائية النسائية. لقد جاء موضوع الرجل سلبياً في معظم

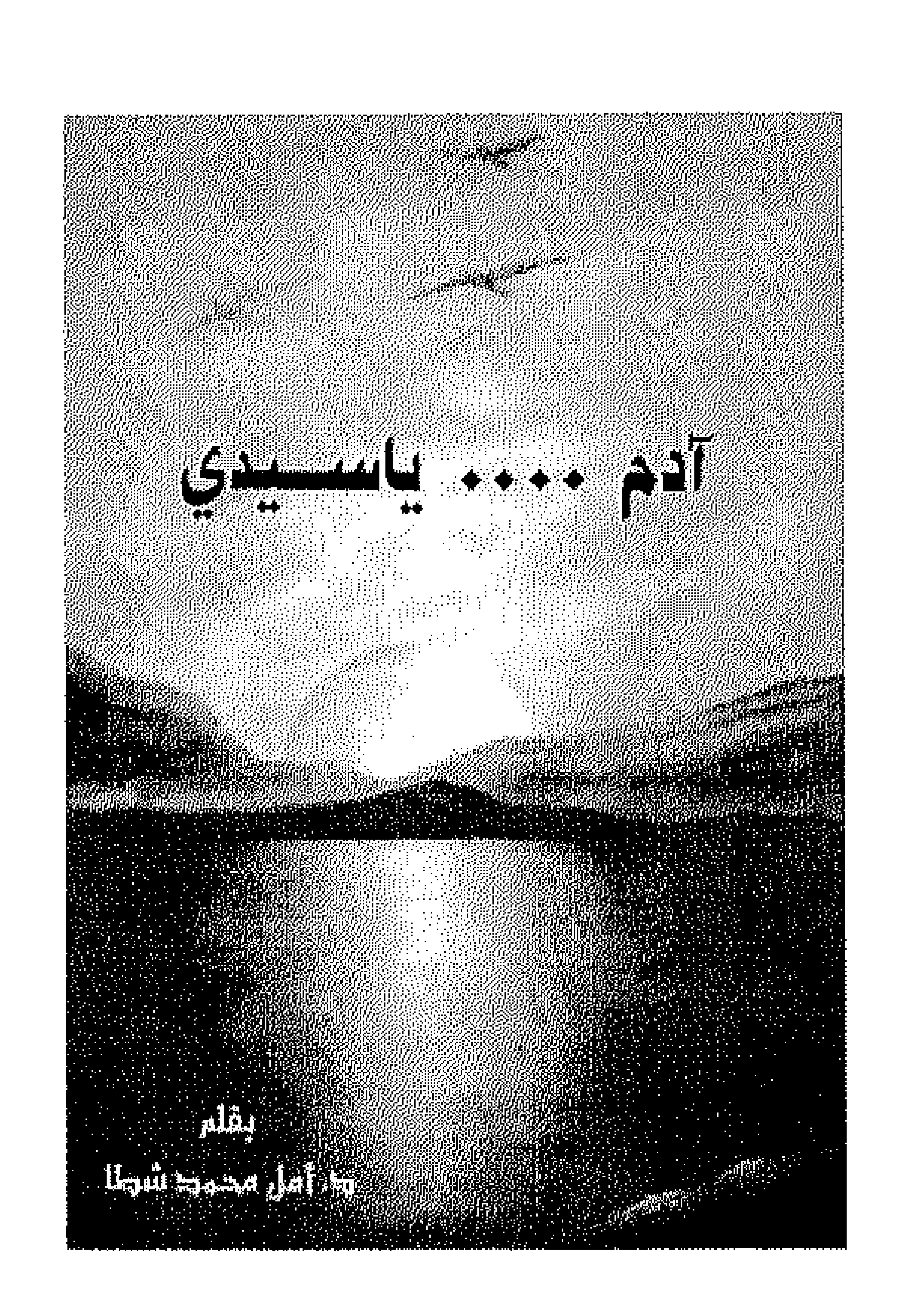
الروايات، وهي سلبية مسبقة، منعكسة من واقع فظ في التعامل مع المرأة. من هنا جاءت اندفاعة الروائيات نحو توظيف موضوع الرجل السلبي بوصفه ردة فعل غير فنية، تخضع لشرط الواقع لا لشرط الفن في أحيان كثيرة. وإذا كان موضوع الرجل مغرياً بسبب درامية الدور الذي يلعبه الرجل في حياة المرأة اجتماعياً وإنسانياً. فهو وليها، والمتصرف في شؤونها الخاصة والعامة، وصاحب الكلمة الرسمية في حضورها الاجتماعي، زواجاً وعملاً وسفراً .. الخ، فإن الإطلالة على موضوعات أخرى يمكن أن يفيد في إعادة النظر في إشكالية الرجل، من حيث هو مشكلة في ذاته أولاً، ومشكلة في علاقته بالمرأة ثانياً. فليس بالضرورة هو المستبد والمجرد من مشاعر الرحمة دائماً. والقياس والاطراد لا ينهضان في هذا السياق على كل الحالات، بل هو مخصوص بحالة فردية يمكن فهم إشكاليتها في حيزها الزمني والمكاني الخاص بها.

وإذا كانت سلطة الرجل الفرد نسبية، تنقص وتزيد من شخص إلى آخر، فإن السلطة في حالة الرجل المؤسسة نقيض ذلك، فهي سلطة محددة، معيارية، تسن قوانينها بمهنية عالية، تأخذ مسوغاتها من الدين تارة، ومن عرف المجتمع تارة أخرى. إنها سلطة تحكم، ليس المرأة، بل تطال الرجل الفرد الذي يذعن أحياناً رغم عدم قناعته الشخصية. وفي الغالب، فإن هذا النوع من الرجل الفرد متسامح مع المرأة، نصير لها فيما يتعلق بسلطته، غير أنه لا يستطيع إلا أن يكون أداة للمجتمع في إدارة شؤون المرأة بالوكالة أو النيابة أو الولاية في مواضع قد لا تحتاج إلا إلى قدر من الفهم المشترك في كيفية فهم احتياجات المرأة.

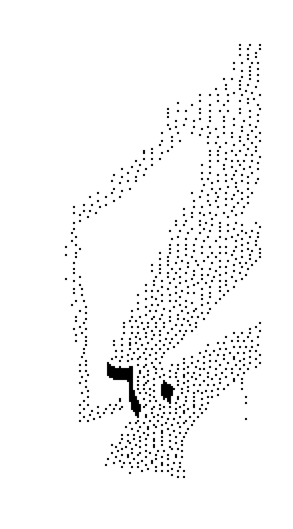
ولعل أطرف ثيمة أو موضوعة علقت في الخطاب الروائي النسائي هو عدم احتمال فكرة وجود الرجل مع وإلى جانب المرأة. فالمرأة ترى وجود الرجل مقيداً لحضورها، بل خطراً ينبغي الخلاص منه، فاستدعت الرجل إلى عالمها السردي وأخضعته لقوانينها، ولما لم يعجبها ابتكرت حيلاً سردية وأقصته من عالمها. لقد كان وجود الرجل الخيالي منطقة ثرية لإقصائه بالقتل أو العجز أو سوى ذلك حتى تبلغ المرأة غايتها في التفوق وتحقيق ذاتها. لقد كشف خطاب الرواية النسائية أنه لا وجود للمرأة إلا في غياب الرجل. وهذا التصور خطاب تختزله الرواية النسائية

في سعيها لتحقيق مكاسب اجتماعية حرمت منها المرأة في مواجهة الرجل في أرض الواقع. لقد ظهرت روايات بالغت في إخفاء الرجل من السياق السردي عندما عجزت عن مضاهاته في الواقع. فتحول السرد الروائي عند المرأة إلى تصفية حسابات مع الرجل، ولم نعد نتوقع في هذه الروايات غير رجل سلبي، ومستبد، وغير جدير بالمرأة.

ففي رواية (امرأة فوق فوهة بركان، ١٩٩٦م) لبهية بو سبيت، يظهر الرجل المتآمر على المرأة. فهذه شريفة الفتاة المراهقة يزوجها والدها «الجاهل القاسي» حسب وصف الرواية إلى أحمد «الكهل الفظ القاسي». غير أن الرواية لم تُكتب إلا لترميم صوت شريفة المهزوم وبناء خطاب العلاقة بين الرجل والمرأة من منظور يسمح بفضح سلوك الرجل سواء الأب أو الزوج في هذه الرواية. إن الرواية هي خطاب يعمل على تضخيم صورة الرجل العنيف، الفظ في تصرفاته مع زوجته إلى حد أنه لا يتنازل في أن تشاركه طعامه. جدار عالٍ من القطيعة النفسية يزيده ارتفاعاً إنجابها لابنتين قبل فرحته بمولوده الثالث. وتكاد الرواية تسير في صورتها النمطية هذه حتى صعدت الرواية خطابها بإقصاء عنفوان الرجل، حيث أصيب أحمد / الزوج بالعجز والمرض مما سمح لشريفة أن تتمرد على ظروفها وأن تخرج للحياة باحثة عن عمل يحفظ للأسرة قوامها الاجتماعي. وهنا يظهر بوضوح عجز الرجل مقابل حركة المرأة، غيابه في مقابل حضورها. إذ لا يوجد في الرواية النسائية ما يدعو إلى محاولة فهم أعمق لإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة.



وفي حالات أخرى ربما نجد رجلاً نبيلاً، لكن مشكلته أنه يغيب المرأة بدافع الحماية والرعاية. ولعل رواية (آدم .... يا سيدي، ١٩٩٥م) لأمل شطا تفترض الرجل النبيل في شخصية الزوج حمزة، الذي يصل نبله إلى حد أن يقدم نفسه فداء



لوطنه، وهو يطارد اللصوص وتجار المخدرات. غير أن خطاب الرواية الخفي يتسلل دون وعي ليقول إن غياب حمزة / الرجل النبيل في رواية (آدم .. يا سيدي) كان خيراً لزوجته وعليها. فقد اكتشفت كيف تجرب إدارة حياتها، وتربي أبناءها، وتخوض معركة إصلاح شامل للمجتمع من حولها، والأهم من ذلك أنها سدت كل المنافذ التي يمكن للرجل أن يتسلل إلى حياتها بعد زوجها الراحل. فليست على استعداد أن ترهن نفسها لرجل آخر حتى ولو كان في نبل حمزة. لقد ذاقت كيف تعيش استقلالية غير عادية، فإذا بها ترفض الزواج مرة أخرى وتعلن تفرغها لحياتها الخاصة بالكامل. ورغم نبل الصورة وحسن غايتها، فإن دلالة غياب الرجل هو حضور بالمقابل للمرأة، حيث لا حضور للمرأة إلا بغياب الرجل. إن هندسة العلاقة بهذا المعنى فيه تعطيل للحياة ورفض مسبق لوجود مشترك تقوم الضرورة على التعايش والتشارك والتقاسم، لا على الفردية والافتراق والاكتفاء بالذات بدلاً عن الاستعانة بالآخر الرجل. إنه خطاب معطل، وهو الوجه الآخر لهيمنة الرجل واستبداده.

وفي روايةٍ ليلى الجهني (الفردوس اليباب، ١٩٩٨) بُني خطاب الرواية إجمالاً لبيان فساد الرجل، وتطهير المرأة. فقصة الحب بين عامر وصبا تتحول إلى قصة إدانة عامر الذي خدش أحشاء صبا دون حق، بل أمعن في نذالته عندما تركها تقاسي مأساتها وتزوج صديقتها خالدة التي لا تعرف بمأساة صبا. إن عامر غير الأخلاقي غائب عن الرواية، لا حضور له إلا من خلال شكوى صبا، وهو إقصاء من فرصة إبداء وجهة نظره في مأساة صبا التي هي جزء من المشكلة أيضاً. ولعل خطاب الرواية يكشف أن المسافة التي تقف منها صبا من هذه المشكلة تختلف عن عامر بمقدار تأثرها بهذه العلاقة غير السوية. فعامر رجل في مجتمع لا يرى خطأ الرجل، بل يرى ويحاسب خطأ المرأة بقسوة، مع أن الخطأ، في النهاية، واحد والمسؤولية مشتركة. ولذلك، أخذت الرواية حقها من المجتمع وعامر بأن عرت عامر وأدانته أخلاقياً في الوقت التي بررت لصبا خطأها على أنه نتج عن حب صادق لرجل غير صادق.

إن حرص الرواية النسائية السعودية، على اختلاف تجاربها الروائية، بمعالجة موضوع الرجل السلبي أصبح شرطاً موضوعياً ألزمت

الرواية النسائية نفسها به، حتى غدا تصور أي موضوع آخر في غاية الصعوبة. إن المرأة التي تكتب هذه الروايات ليست المبدعة، بل المرأة المجروحة والمقموعة، وهي تتخذ من الرواية خطاباً لكشف أزمة المرأة مع الرجل. غير أن الإشكالية تكمن في التحيز الذي يخرج عن شروط الفن، ويجبر الكاتبات على التحدث بلغة الواقع لا لغة الفن، لغة المجافاة، لا لغة استشراف آفاق أخرى لهذه العلاقة. إن مستقبل الرواية النسائية السعودية مع موضوع الرجل بات محكوماً بالتكرار والنمطية التي لا تسمح بابتكار منظورات جديدة غير قسوة الرجل، وعنفه، وتسلطه. كما أن الرواية النسائية بحاجة إلى ارتياد آفاق روائية أكثر خصوبة وثراء، والخروج بالقول الروائي إلى الشأن الإنساني في قضاياه المختلفة؛ سياسية، واقتصادية، وتاريخية وغيرها. فرؤية العالم بعيداً عن العلاقة الاجتماعية المباشرة بالرجل حتمية إذا ما أرادت الرواية النسائية أن تخرج عن نمطيتها وتسجل حضوراً أكبر.

ثالثاً: جدل العلاقة بين القرية والمدينة

تقاس العلاقة بين القرية والمدينة بمحدد زمني، فالقرية هي الماضي والمدينة هي الحاضر والمستقبل. وخطورة هذا القياس هو في كينونة العلاقة بين الماضي والحاضر. فالإشكالية هي في التغير الذي ولدته التحولات الاجتماعية المتسارعة بين زمنين؛ ما قبل الطفرة الاقتصادية وما بعدها. فمنذ العام ١٩٧٥م أخذت القرية تفقد شخصيتها، الإنسانية والاقتصادية والاجتماعية، وهيمنة المدينة بسلوك أفرادها، وأنماط معيشتهم المستحدثة، وتبدل منظومة القيم الاجتماعية والإنسانية من صيغ التكافل والاحتياج للآخر إلى صيغ التفرد والانكفاء على الذات. لقد حلت قيم المدينة الاستهلاكية، التي تنحو منحى واقعياً يتبدل وفقاً لضرورات الواقع.

إن صراع القيم هذا ما كان يمكن أن يمر دون أن تناوله الرواية بالتشخيص والتساؤل وفقاً لآليات التعبير الأدبية الممكنة في تجارب الروائيين. لقد انحاز بعض الروائيين للقرية، بينما نظر آخرون للمدينة بواقعية دون أن يتجاهلوا نعي القيم المتبدلة.

من أوائل من طرح هذه العلاقة من الكتاب يأتي إبراهيم الناصر بوعيه الروائي ليفتح آفاق التعبير الروائي في هذا السياق البكر. فطرحت رواية (ثقوب في رداء الليل) للناصر أزمة العلاقة بين القرية والمدينة، وهو موضوع يطرح لأول مرة في الرواية السعودية منذ بداية ظهورها في عام ١٩٣٠م. وهذا الموضوع سيصبح في رواية الثمانينيات من أكثر الموضوعات حضوراً وخاصة في روايات عبدالعزيز مشري. العلاقة بين القرية والمدينة يكمن في اختلاف القيم، من إنسانية النزعة إلى براغماتية نفعية. في رواية (ثقوب في رداء الليل) تضطر العائلة إلى العودة للقرية رغبة في استعادة قيمها التي بدت غريبة في عالم المدينة. وإذ تعود العائلة للقرية يُلمح إبراهيم الناصر إلى فشل التعايش بين القيم الأصيلة وبين القيم المستحدثة في المدينة.

أما رواية (سفينة الموتى) لإبراهيم الناصر فهي تقدم الوجه المؤلم للمدينة، حيث تدور الأحداث في المستشفى المركزي في الرياض في مرحلة الستينيات. وقسوة العنوان تبرره أحداث الرواية التي يتصاعد منها رائحة الموت. وهي إجابة رمزية لتفسخ القيم في المدينة ولا إنسانيتها.

لقد اكتشفت الرواية السعودية منذ روايات إبراهيم الناصر خصوبة هذه العلاقة من الناحية الروائية. طرح إبراهيم الناصر في أولى رواياته هذه العلاقة والتقطها وكرسها في بقية أعماله مع تنويعات مختلفة. ويحسب للناصر البحث عن أثر هذه العلاقة على شخوصه الروائية. ففي روايته (رعشة الظل، ١٩٩٤م)، يكشف تأثير المدينة على شخصية فالح الذي خرج من قريته، لتتلقفه المدينة بعالمها المختلف. لقد وجد فالح نفسه في عالم آخر من التغير، فقد منحته المدينة ما لم يجده في القرية، وهو التعليم. وهنا يظهر الناصر بعيداً عن التحيز للقرية أو للمدينة. فقلقه آني، ونقده نابع من متطلبات العمل الروائي. فهو لا يحمل رؤية مسبقة أو مؤدلجة ضد المدينة على سبيل الخصوص، كما أنه لا يحمل نستالجيا أو نزعة من حنين تجاه القرية أو الماضي عموماً. نستطيع أن نقول إن روايات إبراهيم الناصر لا تحمل موقفاً ناقداً، أو متسائلاً عن طبيعة العلاقة بين القرية والمدينة. ما يهمه هو الآثار المباشرة على

شخصياته، وليس الدوافع المنتجة للتضاد بين القرية والمدينة. فهو كاتب راصد، وربما تسجيلي، يلتقط ما يوافق تكوين الشخصية لا ما يتشكل كرؤية منحازة أثناء تكوين الخطاب الروائي.

في حقبة السبعينيات الميلادية، أصدر عبدالله جمعان رواية (القصاص، ١٩٧٩م)، وهي رواية تجسد التوق للقرية على حساب المدينة. فهذه فضة الفتاة المتعلمة ترفض العمل مدرسة في المدينة وتختار العمل في القرية. ولم يكن هناك من دافع في تفضيل القرية على المدينة سوى الرغبة في العيش في القرية. فلم تبلور الرواية أي نوع من الصراع بين القرية والمدينة. ففضة تحب القرية وتود أن تنشر رسالة التعليم في قريتها. وهذا يبدو سبباً مثالياً أكثر منه واقعياً. غير أن اختيار القرية مسرحاً للأحداث الغاية منه إظهار أثر التعليم في حل مشكلات المجتمع المستعصية. فمعظم أفراد القرية بطبعهم يفتقرون للتعليم الذي هو أحد مكونات المجتمع المدني. من هنا نفهم إصرار فضة على الذهاب إلى القرية للعمل والزواج والاستقرار فيها، رغم إمكانية بقائها في المدينة. فرواية القصاص، في هذا السياق، تحتفي كثيراً بالمرأة المتعلمة، بل إنها تصبح سبباً في «في إيقاف الفتنة التي كادت تقع بسبب الأخذ بالثأر على الطريقة البدائية، ... واللجوء إلى الحكم القضائي[٨]»، حيث تنجح فضه بعد أن هدأت النفوس بإقناع أهل الدم بالتنازل. إن الالتفاتة الذكية في الرواية هي تأكيد أهمية التعليم عموماً، وتعليم المرأة خصوصاً[٩]، وما ينتج عنه من دور تنويري مهم.

رغم تجارب إبراهيم الناصر وعبدالله جمعان في معالجة التداخل بين القرية والمدينة، فإنهما لم يلامسا أزمة العلاقة بالمعنى الوجودي. فجاءت الروايات محايدة، تخلو من الطرح الإشكالي. ويمكن أن نعزو ذلك إلى غياب أسباب الصراع، حيث جاءت رواياتهم قبل مرحلة الطفرة الاقتصادية التي أحدثت توتراً قيمياً عميقاً انعكس على الرواية، وتحول لدى عبدالعزيز مشري إلى موضوع أثير شغل تجربته الروائية بأكملها.

يحسب للمشري أنه الكاتب الذي منح الرواية جهداً استثنائياً. فأصدر خلال عشر سنوات ست روايات غير مجموعات القصصية وسيرته الأدبية (مكاشفات السيف والوردة). وهي تجربة غنية جمالياً

وموضوعياً ومعرفياً. إن تجربة المشري تجربةٌ غير عادية من حيث استمراريتها وتركيزها تقريباً على قضية واحدة تحولت في معظم أعماله إلي موتيف (motif) متكرر[١٠]. فالمشري مهتم بقضية التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، وبالتحديد القرية الجنوبية. ويجب أن نوضح أن الكاتب قد تعامل مع موضوع التحولات من ناحيتين: ما قبل التحولات كما في رواية (الحصون، ١٩٩٢م) ورواية (صالحة، ١٩٩٧م)، وقبل وأثناء التحولات كما في (الوسمية، ١٩٨٥م) ورواية (الغيوم ومنابت الشجر، ١٩٨٧م) ورواية (ريح الكادي، ١٩٩٣م). فمن خلال معالجة هذا الموضوع يؤسس الكاتب لخطاب اجتماعي يغلب عليه أحياناً الخطابية والتوثيقية.

لقد دأب المشري على التعبير عن التحولات وما أحدثته من خلخلة نفسية واجتماعية في بنية المجتمع التعاوني أو مجتمع ما قبل التحولات الاقتصادية الكبرى. فالبنية السردية في أعماله تكشف عن موقف غير ودي من التحولات، لكنها في الوقت ذاته لا تلغي أي بوادر إيجابية لهذه التحولات. ففي رواية (ريح الكادي) تنتهي الرواية والجيل الجديد، جيل الأحفاد، ما يزال يجلس على مقاعد الدرس. وهي بالتأكيد رؤية متفائلة تبشر بجيل يبني نفسه وفقاً لما تقتضيه التحولات الزمنية. أما (الوسمية) فإنها تجسد قلق التواصل مع المدينة حيث تبدو معضلة شق طريق من المسائل التي برزت بوضوح في خطاب الرواية. وتعبر رواية (الغيوم ومنابت الشجر) عن القرية التي استيقظت على زمن التحولات، استيقظت وقد رحل الأبناء نحو المدينة، استيقظت وظلت تستعيد تراثها الذي بدأ ينداح في حمى التحولات. وعندما نأتي لرواية (ريح الكادي)، فإن المشري يسجل تجربة التحولات بوعي أكبر، وهذا ليس غريباً فزمن الرواية في الصدور يأتي رابعاً بين أعماله بعد أن نضجت موهبة السرد الروائي لديه، وأصبح قادراً على تقديم أشكال مغايرة لما قدمه في عمليه السابقين، أعني، الوسمية والغيوم ومنابت الشجر. إننا هنا أمام معمار فني، مستخدماً لعبة الشكل في كشف فحوى العمل. فالرواية مكتوبة على نمط رواية الأجيال. فعبر ثلاثة أجيال يجسد المشري أزمة التحولات النفسية والاجتماعية التي فرضت على جيل الجد أن يغرق في الصمت والنسيان، وجيل الأب أن يذوب في أتون التحولات دون وعي منه

بما يجري، أما جيل الأبناء وهم المعنيون بالتحول، فقد وجدوا أنفسهم في قطيعة مع جيل الجد.

تتخذ روايات المشري من القرية مكاناً روائياً يعبر من خلاله عن قضايا التحول في مسيرة التنمية الاجتماعية. فالروايات في مجملها خطاب وموقف من التحولات التي أصابت المجتمع عموماً، وعالم القرية خصوصاً. يؤسس المشري موقفه على استدعاء المدينة بوصفها معادلاً موضوعياً. وإذا كان المشري لا يرفض التمدن، فإنه يؤسس موقفه على انهيار القيم بفعل التنمية العجلى التي لم تترك للإنسان القدرة على التوازن النفسي والمادي.

وفي رواية المشري الأولى (الوسمية، ١٩٨٥م) ما يمكن أن يكشف عن أزمة العلاقة بين القرية والمدينة. فالرواية رواية ذات مظهر وصفي للتحول الاجتماعي في قرية جنوبية من معطيات ماضية إلى أنماط حياتية جديدة تمثل الآلة أولى مظاهرها المادية. فهي عبارة عن مجموعة من الصور الاجتماعية التي تجسد عادات المجتمع القروي من تعاون وتكاتف وطرائق لمعالجة ما يعلق بينهم من مشكلات وفقاً للعرف القبلي حيث لا توجد صورة لسلطة مدنية داخل محيط القرى. كما أن الأرض ومحصولها الموسمي تشغل حيزاً في فصول الرواية. ففي الفصل الثاني (تمطر وسمية) يعالج قلق القروي مع المطر والموسم الزراعي، حيث تغدو حياته مهددة في غياب المطر. وفي الفصل قبل الأخير تعود الرواية إلى وصف المطر كمظهر من مظاهر الثقافة اليومية في مجتمع القرية.

ومن الفصول المهمة التي لم تسبر على نحو دقيق فصل موسوم بـ (الماطور) يعبر فيه الكاتب عن أزمة إنسان القرية مع معطيات التحول المتمثلة هنا في الآلة (الماطور) الذي يرفع الماء من البئر. فحادثة اختناق الرجل الذي نزل إلى البئر لتشغيل الماطور توضح أن العلاقة لم تكن حميمية بين إنسان القرية والآلة. غير أن الفصل الأخير الموسوم (بالخط) يشغل حيزاً مهماً في كشف الصراع بين أفراد القرية وبين طموحهم في الاتصال بالمجتمع المدني خارج نطاق القرية. وبعد الفراغ من قراءة هذه الرواية تتجسد رمزية الطريق في البحث عن اتصال بالعالم الخارجي. بمعنى أن القرية هي التي تسعى للخروج من عزلتها دون أن تعي مقدار

التضحيات التي ستدفعها ثمناً لهذا الاتصال[11]. والخط الذي ترمي إليه الرواية هو طريق السيارات الذي شقه أبناء القرية عبر مزارعهم مقدمين تضحية كبيرة. غير أن رغبة شق طريق عبر مزارع أهل القرية قد اصطدمت برفض بعض الأهالي، مثل أحمد بن صالح، الذي رأى أن تفريطه في أرضه مقابل وعد بالخير غير منظور مسألة تخيفه. وإذا كان مشروع الخط قد تم، فإن ذلك قد كلف القرية الكثير من مزارعهم. إن الرواية برمزية شفافة وهي تصور القرية بأنها عالم محاط بالمزارع التي هي مصدر الرزق الرئيسي في حياة أبناء القرية، تشير إلى إدراك إنسان القرية عزلته عن المجتمع الأكبر خارج نطاق القرية، المجتمع الذي يعيش تحولات اقتصادية واجتماعية كبرى. لقد تنبه شيخ القرية لخطر الذوبان في أتون المدنيّة مبكراً، لكنه لم يستطع مقاومة الرغبة في فك عزلة القرية[12]. ورغم أن أهل القرية هم الذين سعوا جاهدين إلى الاتصال بالعالم الخارجي رغم تخوفهم من انهيار قيم القرية، فإن حتمية الاتصال بالعالم الخارجي بدت قسرية، وهو ما أبرزته روايات الكاتب اللاحقة وخاصة الغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي. إن ما يدعو للتساؤل هو أن الرواية لم تعط مساحة مناسبة من جدل الإنسان مع نفسه إلا بالقدر الذي يفترض أن مسألة مثل شق طريق وخروج قرية بكاملها من محيطها يحتاج بضع صفحات من الحوارات المفروضة سلفاً على لسان الشخصيات. إن اللافت للانتباه حقاً هو نغمة السخرية التي أظهرتها الرواية من تشبث أحمد بن صالح بأرضه، موحية بأن تمسكه بها ما هو إلا أمر أناني!

أما رواية (ريح الكادي) فهي ريح الماضي بكل عبقه وعبيره الذي أصبح مجرد ذكرى نتحسس ألقها عندما ترهقنا الحياة المادية بلهاثها. ما دلالة هذه الرائحة في رواية تشتبك فيها التحولات الاجتماعية والاقتصادية؟ قبل أن نحاول قراءة هذه الدلالة يجدر بنا أن نبين أهم منطلقات الرواية.

تقدم الرواية عائلة الشايب عطية كمحور أساسي لإستراتيجية القص في هذا العمل. هذه العائلة لا تمثل أهمية بحد ذاتها، لكنها تقدم كرمز للفئات الاجتماعية التي عايشت التحولات بكل دلالتها. فهذه العائلة الممتدة، المكونة من ثلاثة أجيال: جيل الجد، وجيل الأب، وجيل

الأبناء، تقترب من روايات الأجيال. لكن الرواية تفتقر إلى الاعتناء برسم ملامح شخوصها. إن هم الرواية كان تقديم تجارب بانورامية عن مجمل الحياة القروية الزراعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات. فهي ببساطة رصد للتحولات الاجتماعية من نقطة غير محددة في الماضي إلى بدء تفاعلات الطفرة الاجتماعية والاقتصادية.

إزاء هذه التحولات تقدم الرواية ثلاثةَ نماذج من الشخوص كلها تلعب أدواراً غير مؤثرة تحت فعل صيرورة التغير الاجتماعي. فيكتفي الجد عطية والجدة رفعة بموقف الرفض من الانسياق وراء الزمن الجديد. وعلى الرغم من ذلك، فإن رفض الجد كان أبلغ من رفض الجدة التي بقيت مع الشايب عطية لا من أجل رفض مطلق للزمن الجديد، بل من أجل عشرة العمر مع زوجها. فالشايب عطية يتمسك بنمط الحياة القديمة التي ألفها، ويصر أن يموت في ذات البيت الذي عاش فيه طوال حياته الماضية دون أن يغريه البيت الجديد الذي بناه ابنه.

أما النموذج الثاني وهو جيل الأب فيمثله حامد، ابن الشايب عطية. لقد تفاعل حامد في بداية حياته مع نمط الحياة القديمة القائمة على الزراعة. أتقن حامد آليات تلك الحياة وتشرب ثقافتها. لكنه عندما تهب رياحٍ التغيير الاقتصادي والاجتماعي على مجتمعه يستجيب لندائها متجاوزاً ما ألفه من حياة. فيهجر البيت القديم إلى آخر جديد، ويدافع عن تعليم أبنائه في المدارس النظامية في مقابل انتقاد الجد لهذه الظاهرة التي ترتب عليها التخلي عن الأرض كأساس للعيش.

وفي النهاية تقدم الرواية الجيل الجديد، أبناء حامد، الذين التحقوا بالمدارس ولم يعرفوا من حياة الجد والأب ما يجعلهم يتعلقون بها. لقد أوحت الرواية أن هناك أزمةَ التقاء بين جيل الجد وجيل الأحفاد. فالجد لا يعي مقتضيات التطور، والأحفاد لا يعون أهمية الماضي في فهم مستقبلهم.

إن الخطاب الاجتماعي الذي تبنته الرواية هو خطاب منحاز للحاضر، لكن هذا الانحياز ليس اختيارياً كما يبدو، بل إنه قسري بحكم قسرية التحولات ذاتها. إن هذا الانحياز يأتي من فكرة التلميح إلى التركيز على التعليم كأساس لنمو اجتماعي واع لا نملك سلاحاً فعالاً غيره في

مواجهة التحديات المعاصرة. وأهمية هذا الخطاب أنه خطاب متبلور من خلال بنية الشكل ذاته. فكما أسلفنا، فإن الرواية تنتهي والجيل الجديد في المراحل الأولى من التعليم. وهذا موقف فلسفي يحسب للرواية التي لم تتورط في افتعال كشف نتيجة التحولات على الجيل الجديد، لأن هذا الخطاب يفترض فيه أن يكون خطاباً فنياً بالدرجة الأولى ينبثق من خلال تضافر البنية الشكلية ومضمونها في هذا الرواية.

وإذا كانت روايات عبدالعزيز المشري قد ناقشت جدل العلاقة بين القرية والمدينة من منظور وجودي، اقتفت فيه أثر التحولات على إنسان القرية ومكانه، فإن تجربة عبده خال مع القرية مختلفة تماماً. فقد نظر عبده خال للقرية في أعماله على أنه موطن للأسطورة والبدائية والتخلف. فهي قرية تسكنها الخرافة والجهل والمرض. من هنا كانت فكرة الخلاص هي الفكرة التي تؤسس لها أعماله. ولعل روايته الأولى (الموت يمر من هنا، ١٩٩٦م) هي أكثر رواياته بياناً لهذه الأبعاد. فقرية السويداء في هذه الرواية هي قرية الظلام والبطش والخرافة. فالحياة فيها أقرب للموت. وفي رواية (الطين، ٢٠٠٢م) تحضر القرية بالصفات نفسها، فهي قرية تحفل بالخرافة والدجالين، ويقتلها الفقر ويؤذيها الجهل. غير أن المفارقة في قرى عبده خال أنها ليست قرى حقيقية حتى لو اتكأ فيها على موروث اجتماعي، بل هي فنتازيا المؤلف لتمرير خطابه الثقافي والأدبي. فليس في هذه القرى أزمة ماض وحاضر، وليس فيها استشراف للمستقبل، بل هي قرى مستسلمة لقدرها وخرافتها.

من هنا نرى أن توظيف عبده خال للقرية هو توظيف معرفي أو فكري لبيان القدرات الأسطورية والخرافية للحكايات المختزلة في ذاكرة المشهد القروي. فالصراع فيها يرمز لمستويات مختلفة من الصراع، منها السياسي، ومنها الوجودي، ومنها اليومي. وهو صراع لا نجد له ما يشابهه في روايات عبدالعزيز مشري، على سبيل المثال. فقرية السويداء في رواية الموت يمر من هنا تلعب دوراً رمزياً باعثه الطبيعة السردية في روايات عبده خال التي تنطلق من المحكي الشعبي في بناء نص روائي له أبعاده الفلسفية. وفي رواية الطين نقف أمام رواية من الخيال العلمي، لكن ليس قبل أن نمر بقرية عبده خال التقليدية في جلّ رواياته،

وكأنها لازمة روائية تشبه تعامل نجيب محفوظ مع الحارة، أو إبراهيم الكوني مع الصحراء. فعبده خال في رواية الطين يغزل نسيجاً سردياً معقداً لبيان فرضية العودة للحياة بعد الموت. إنها هذه الأفكار الفلسفية وغيرها التي يحفل بها أدب عبده خال السردي الغني باستخدام الموروث الشعبي الخرافي الحكائي. وعليه، فليست القرية في أدب عبده خال السردي معنية برصد التحولات وأثرها في مسيرة الإنسان المعاصر.

وإذا كان عبده خال متفرداً في توظيف القرية توظيفاً جمالياً أكثر منه توظيفاً إيديولوجياً، فإن هناك روايات أخرى قدمت القرية بطريقة محايدة، بعيدة عن البحث في جدليتها مع المدينة. فهي قرى للذكريات ومعادل لذاكرة الطفولة النقية. وإن كانت بذلك توحي بنقيض المدينة التي ظهرت في هذه الروايات ضمن سياق الحياة اليومية بوصفها مدينة للعمل وفرص التعليم والانشغال الدائم. نذكر من هذه الروايات رواية (الحزام، ٢٠٠٠م) لأحمد أبو دهمان، رواية (فيضة الرعد، ٢٠٠٢م) لعبدالحفيظ الشمري وخاصة الجزء الأول منها، ورواية (أنثى تشطر القبيلة، ٢٠٠٠م) لإبراهيم شحبي. غير أن هذه الروايات وغيرها لم تكن معنية برصد التحولات، بل حضرت القرية بصفتها الإنسانية بوصفها مخزوناً لذكريات الطفولة. وهي في هذا السياق، تختلف عن تجربة عبدالعزيز مشري التي اتخذت من جدل العلاقة بين القرية والمدينة منطلقاً للتعبير عن إشكالية العلاقة، استشعرت من خلالها التأثيرات التي حلت بالإنسان والمكان والقيم التي تؤكد إنسانية الحياة.

إن اللافت للانتباه في هذه الموضوعات التي تمت مناقشتها، أنها تحمل بنية ثنائية ضدية. فموضوع الآخر يستدعي الأنا بكل مشكلاتها الإنسانية والفلسفية والمعرفية. أما موضوع موقع الرجل في الرواية النسائية السعودية، فهو موضوع يقدم على خلفية ثنائية الحضور والغياب. فهما قطبان لا يجتمعان. ففي المتخيل الروائي استطاعت المرأة تغييب الرجل لصالح كينونتها الوجودية. أما جدل العلاقة بين القرية والمدينة فهو جدل على خلفية صراع القيم التي عكست أثر التحولات على الإنسان والمكان. فالقرية تتمتع بقيمها الخاصة، لكنها لم تعد قادرة على تلبية احتياجات إنسانها المادية والمعنوية. من هنا، ينشأ الصراع

بين المحافظة عليها وبين استجلاب قيم المدينة القائمة على النفعية والاستهلاكية والفردية.

لقد ظل الموقف الروائي من هذه القضايا إتباعي غير تجديد، فلم نشهد خروجاً على الأفكار النمطية خارج سياق الرواية. فالفرق بين الرواية والواقع هو الفرق بين الكائن والممكن. فإذا كان الكائن مستقر وثابت بحكم الاعتياد والألفة، رغم عدم ملاءمته للحال، فإن الممكن هو طموح التغيير للأفضل، حيث يسعى لاستشراف ما ينبغي أن يكون بروح ناقدة للأنماط الجاهزة، غير القابلة للمواكبة والتجدد.

أين الروائيون من هذه الفرضية؟ فيما يتعلق بموضوع الآخر لم يكن هناك ما يُنبئ بأن لدى الروائيين القدرة على تحقيق اختراق نوعي في مقاربة موضوع الآخر. فالآخر ظل عدواً، أو موضوعاً للدونية في مقابل تعزيز الأنا بفرضية الاستعلاء.

أما إشكالية المرأة مع الرجل فهي من أعقد المشكلات التي تطرقت لها الرواية السعودية، ولا تخلو منها رواية بالمطلق، غير أن التفاوت في التناول وارد. من هنا، شكلت الرواية النسائية ظاهرة استثنائية في تعاملها مع الرجل بوصفه موضوعاً روائياً. لقد نسبت إليه كل أزماتها، وعاقبته في المتخيل بالعجز والقتل والإقصاء.

وبالمثل تحضر إشكالية العلاقة بين القرية والمدينة لما وجده بعض الروائيين من خصوبة في تناول المفارقة الزمنية بين ماض له قيمه وأخلاقياته، وحاضر يعكس تطلعاً للمستقبل رغم ما فيه من تخل عن منظومة القيم القروية. لقد ناقش الروائيون، وخاصة عبدالعزيز مشري، لحظة التوتر بين زمنين لهما سلطتهما الوجودية على الإنسان والمكان.

هوامش الفصل الثاني

١. الشنطي، محمد صالح. فن الرواية في المملكة العربية السعودية. جازان، نادي جازان الأدبي، ١٩٩٠م، (ص ٤٥).

٢. الحسون، محمد علي. محمد على المغربي وآثاره الأدبية. الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠١، ص ٣٦٩.

٣. دمنهوري، حامد. ثمن التضحية. ط ٢. الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨٠، ص ٢٢٠-٢٢٤.

٤. المصدر السابق، ص ٢٥٩.

٥. المصدر السابق، ص ٣٠٢.

٦. المصدر السابق، ص ٣٠٤.

٧. القحطاني، د. سلطان سعد. الرواية السعودية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتتطورها من ١٩٣٠ إلى ١٩٨٩م. الرياض: مطابع الذهبية، ١٩٩٨، ص ٢٠١.

٨. المصدر السابق، (١٥٣).

٩. المصدر السابق، (١٥٣).

١٠. موتيف (motif) هو فكرة تتكرر، محدثة وقعاً خاصاً لدى المتلقي يمكن من خلالها استدعاء معطيات دلالية خارج سياق النص السردي. وكمثال على ذلك، يمكن أن نتذكر رواية دعاء الكروان لطه حسين التي وظف فيها الكاتب صوت الكروان على نحو مستمر في ثنايا الرواية كنذير بالخطر وتذكرة بالثأر الذي تبحث عنه البطلة من أجل أختها التي قتلها خالها بعد علاقتها بشاب مهندس غرر بها.

١١. الوسمية، (ص ١٢٧ - ١٢٩).

١٢. المصدر السابق، (ص ١٢٧ - ١٢٩).

الفصل الثالث

تطور البناء السردي

ينهض العمل الروائي على بنية سردية هي حاصل المكونات والتشكيلات السردية، من حضور فاعل للشخوص، وتعدد للمنظورات السردية، وتوظيف فاعل للغة الروائية، وحضور مميز للفضاء الروائي. وإذا كانت هذه العناصر لا يخلو منها نص ينتسب لجنس الرواية، من حيث إنها مقومات أولية ومعطيات نوعية، فإن المهم هو كيفية توظيفها في سرد الحكاية بطريقة شائقة ومؤثرة. ومن منطلق آخر، يمكن النظر للبنية السردية، من حيث التكوين الكلي للرواية، من المنظور البنيوي[1] الذي يرى النص الروائي بين قصة تروى وخطاب ينطوي على الوسائل الجمالية المعينة على سرد الحكاية أو القصة. فالقصة والخطاب يعكسان جوهر النص الروائي، حيث القصة هي مادة النص أو موضوع الحكي ذاته، بينما الخطاب هو شكل المقول الحكائي الذي يصل الحكي من خلاله إلى القارئ، وبه يحدث أيضاً الفرق في جودة النص من عدمه.

وعلى مستوى الحركة الداخلية للنص الروائي تنشأ العلاقة الإجرائية بين السرد والوصف، السرد بوصفه فعلاً حركياً داخل النص، ينهض على حركة الأفعال الدالة على وقوع الأحداث في نسق زمني قابل للاسترجاع والاستباق، والوصف بوصفه روح النص الذي يشتغل على إبراز الثابت، والساكن لا على الحركة. فالوصف بهذا المعنى يقوم بالبحث في خلفيات الأحداث وتبرير منطق وقوعها بما يسمح بتحقيق حوارية بين الثابت والمتحرك أو الوصف والسرد. فالوصف بنية غير حركية، تعمل على إبطاء حركة السرد عند كثافة حضوره، مما يخلق توازناً بين حركة النص وتبرير الإيقاعي الحركي بمادة وصفية مقنعة، أي وصف الأشخاص وما يصدر عنهم من أحداث، أو الأماكن التي تقع فيها الأحداث، أو وصف ردة أفعال الشخوص الروائية تجاه الأحداث والعلاقات ضمن أقطاب القصة.

أما المنظورات السردية، فإنها لا تقل أهمية في بناء الرؤية الكلية للرواية. ورغم تعدد هذه المنظورات سواء من خلال الراوي العليم، أو

ضمير المتكلم، أو تغيير المنظرات داخل الرواية بما يتناسب مع طبيعة النص، فإنها جميعاً تحتاج إلى قدرة عاليه في التوظيف والاستخدام.

وللتتبع ظاهرة النمو الجمالي في الرواية السعودية، يفرض البحث في هذه السياق النظر للأعمال الروائية وفقاً لتاريخيتها. فالبناء الجمالي هو شكل التطور الذي أصاب الرواية السعودية تبعاً لمعطيات المراحل وما وفرته من معرفة بأصول الفن الروائي. وعليه، فإن من الطبيعي أن تبدأ الروايات الأولى ضعيفة، من حيث توظيف التقنيات الفنية السردية، ومن حيث إمساكها بالمبادرات الجمالية في صناعة الفن الروائي[٢]. وفي الحقيقة، فأن الروايات الأولى (مرحلة النشأة، ومرحلة التأسيس) واقعة في ظل المنجز الشعري المحيط بها إلى حد كبير. فالمشهد الأدبي في العقود الأولى لنشأة الأدب في المملكة كان شعرياً بامتياز، والرواية كانت تتلمس طريقها بوجل مفرط، حيث لم تستوعب هاتان المرحلتان إلا عدداً قليلاً من الأعمال الروائية[٣] مع التغاضي عن ضعفها الفني وخاصة روايات المرحلة الأولى.

ولإعطاء رؤية شاملة، سنختار ما يُعد علامات روائية، بغية تعميم الجزء على الكل وتوحيد المنظور العام للتطور السردي. فليس بمقدورنا أن نتوقف عند كل رواية صدرت، وكل جزئية حدثت هنا أو هناك، فذلك شأن الأبحاث التفصيلية التي تعنى بالنظر في إبداعات روائية بعينها.

بالنظر لروايات مرحلة النشأة (التوأمان، فكرة، البعث) نجدها أولاً روايات إصلاحية بدرجات مختلفة، لكنها فنياً متقاربة، فهي في الغالب روايات تعنى بالشخصية، الأحدث فيها تابعة لحركة الشخصيات[٤]، ومعالم الأمكنة فيها عامة غير فاعلة في تكوين الأحداث. تغلب عليها الأفكار الموجهة. ويمكن للباحث أن يلاحظ جاهزية الأفكار، وتحديد مصائر الشخوص مسبقاً. فالتوأمان في رواية الأنصاري كانا جاهزين لتقبل مصيرهما بتسليم قدري فرضه المؤلف، فلم يظهر في حركتهما ما يوحي بخروج الشخصيات من قالبها الجاهز، فهي شخصيات مسطحة، وفية لمستوى توظيفها في سياق الأفكار المعدة سلفاً. فهي وظيفياً تؤدي دوراً ثانوياً ليست سوى اسم لفاعل أراده الكاتب خالياً من الأبعاد الاجتماعية والسيكولوجية[٥].

وتقوم رواية (فكرة) لأحمد السباعي بذات الدور الجاهز، فتأتي الوظيفة على حساب الشخصية، بحسب تقسيمات بروب[٦]. (فكرة) الشخصية فتاة تعرف أكثر من عمرها، وتجادل بروح المؤلف وثقافته من أجل حقوقها، ويتعطل الزمن لأن بناء الشخصية لم يكن سردياً، بل فكرياً منجزاً في ذهن المؤلف. فلا تتطور الشخصية لأبعد من الفكرة التي حددها المؤلف، حيث ينصرف اهتمامه لتأكيد الوظيفة على حساب هوية الشخصية وأبعادها السردية المختلفة. فهي شخصية تخلو من الملامح الوصفية، ولغتها ثابتة، وحركتها مقيدة ومحددة.

ورواية (البعث، ١٩٤٨م) لمحمد علي مغربي أكثر هذه الروايات تلمساً لتطور الشخصية، فالشخصية الرئيسية أسامة الزاهر ينتقل من حالة الضعف والانكسار إلى حالة القوة والوعي. فقد بدا منكسراً، عليلاً، لكنه يذهب للعلاج إلى الهند، حيث يعود من رحلته سليماً مقبلاً على الحياة. والفكرة التي عالجها الكاتب رمزية في المقام الأول. فالمرض يُحمل على المجاز، وهو تخلف مجتمعه، والعافية والشفاء يحملان على الوعي بمشكلة الذات وبدء تصحيح مسيرة المجتمع، مستفيدا من معرفة منجزات الآخر. وتنتهي الرواية برؤية متفائلة. لقد استطاعت الرواية المزج بين إيقاع الأحداث وتطور الشخصية في قصة سمحت بتوظيف الأبعاد الزمنية والمكانية بفنية جيدة.

وفي مرحلة التأسيس يستهل حامد دمنهوري المشهد الروائي برواية (ثمن التضحية، ١٩٥٩م) ، حيث عدّ النقاد هذه الرواية باكورة الأعمال الفنية المتطورة في الرواية السعودية[٧]. لقد وجد النقاد فيها بناء محكما اتسم بالعمق في المعالجة، وفي بناء الشخصيات وفي الاعتناء بالمكان، مع توظيف جيد لحركة الزمن في سياق تطور الحكاية. ولعل ما امتازت به الرواية على عكس روايات مرحلة النشأة هو الاعتناء بالوصف وخاصة وصف المكان. فنقل الكاتب صوراً نابضة للمجتمع المكي في مرحلة الثلاثينات والأربعينات الميلادية. وقد حفلت هذه التجربة الوصفية بتطور تدريجي لمسحة الزمن وتأثيره في بناء الوعي العام لدى أحمد، الشخصية الرئيسية، الذي تأخذه تجربة القصة إلى مصر حيث يستكمل دراسته. لقد اهتمت الرواية بالتضادات البنائية سواء في تكوين

الشخصيات أو في تصور الأمكنة. فعلى مستوى الشخصيات ظهرت شخصية أحمد مهيمنة على الرواية فبها وإليها تمتد خطوط الحكاية. وفي المقابل لعبت شخصيتا فاطمة وفائزة دوراً وظيفياً في تطوير حركة التوتر الداخلي في داخل أحمد. ويحسب للرواية، في هذا السياق، استفادتها بقدر معقول من تقنية المنولوج الداخلي، «وهي طريقة جديدة في أسلوب معالجة القصة السعودية[٨]». وهو أسلوب جديد في حينه أو في زمن صدور (ثمن التضحية). ساعد هذا الأسلوب الرواية على تكثيف لحظات الصراع حول قضية تبدو أهميتها في البعد الرمزي في توظيف شخصيتي فاطمة وفائزة. فالصراع الذي نشأ في نفس أحمد قد يبدو صراعاً عاطفياً في مظهره الخارجي، لكنه في سياق أكبر هو صراع قناعات بجدوى انتمائه لمجتمع فاطمة أو لحاقه بمجتمع فائزة.

أما الصراع الخارجي، فينشأ من تمكين الرواية في نقل الأحداث بين مكة والقاهرة. وهنا يحضر المكان بوصفه الخلفية المؤثرة في استقبال الحكاية. ففائزة وفاطمة تحضران بشكل رمزي يتجاوز وجودهما الشخصي إلى الوجود الموضوعي في صناعة الحدث. لقد لعبت شخصية أحمد دور الاستقطاب والباعث على الحركة، لكنها حركة داخلية يلمس المتلقي تأثيرها على قرارات أحمد دون أن يكون هناك صراع بين أحمد ومجتمعه، فهو قدري، مستسلم بما حدد له سلفاً. ونجاح الرواية هو في قدرة أحمد على الاحتفاظ بمأساته داخلياً. فتنتهي علاقته بفائزة لتستمر علاقته بفاطمة، وكأن شيئاً لم يكن لمن يراقب حركة أحمد الخارجية. من هنا، يتأكد البعد الرمزي بشكل أكبر بين فاطمة وفائزة، فهي علاقة مجتمعين متباينين، أحدهما تقليدي والآخر عصري دون أن نغفل نسبية الوصف، ودون أن نحمله أحكام قيمة معينة. غير أن تعلق أحمد بفائزة وتركه لها وفي المقابل عودته لفاطمة إشارة إلى رغبة أحمد في النهوض بفاطمة لمنزلة فائزة المتعلمة، وعليه الإسهام في نهوض مجتمعه الخاص.

ومن ينظر لرواية ثمن التضحية في سياق الرواية العربية يجدها في سياق التجربة الروائية العربية الأولى مع بعض الفوارق النسبية. والتاريخ هنا مهم في عرض التماثلات النسبية[٩] بين نشأة الرواية

السعودية والرواية العربية وخاصة في مصر. فأول رواية فنية اطمأن إليها النقد العربي هي رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل والتي صدرت في عام ١٩١٣م(١٠)، تأتي في المقابل رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري في عام ١٩٥٩م كأول رواية سجلت نقطة تحول فني في بداية مرحلة التأسيس في الرواية السعودية. ورغم الفارق الزمني الفني بين زينب وثمن التضحية، وهو فارق لصالح زينب لأنها كانت مسبوقة بأعمال مرت بمراحل من التجريب والانفتاح الأكبر على مشهد الترجمة الروائية للأعمال الغربية، فإن رواية ثمن التضحية قادت الرغبة إلى استثمار الراوية في تأسيس قيمة سردية مضافة للأدب السعودي.

ومن أبرز الروائيين الذين شكلوا حضوراً لافتاً في مرحلة التأسيس أو مرحلة الستينيات الميلادية يأتي الكاتب إبراهيم الناصر بوصفه كاتباً دءوباً. أول رواية أصدرها، رواية (ثقب في رداء الليل، ١٩٦١م)، وهي تجربة أولى للكاتب وقعت فيما وقع فيها غيرها من روايات البدايات من هفوات فنية، ومن مباشرة في طرح الأفكار بعيداً عن استخدام وسائل الخطاب الروائي.

ظهر الناصر بوصفه كاتباً مدنياً، مهتماً بالمدينة ومشكلاتها وانعكاسات نمطها على طبيعة الحياة العامة. وعالج في رواياته المختلفة، وخاصة (ثقب في رداء الليل، سفينة الموتى، غيوم الخريف)، «حالات الطبقة العاملة وكيفية ظهورها في المجتمع، والأدوار التي يقوم بها سلباً وإيجاباً، وعالج مختلف أوضاعها وتأثيرها على المحيط العام(١١)».

ففي رواية ثقب في رداء الليل يقدم شخصية عيسى المحورية التي تنزع نزوعاً مثالياً في نظرتها لما ينبغي أن تكون عليه حياة مجتمعه. والإشكالية الأبرز في هذه الرواية هي صراع الأجيال، بينه وبين والده. وهو صراع نجد له ظلالاً في رواية ثمن التضحية لحامد دمنهوري ولو على نحو رمزي. شخصية عيسى شخصية ناقدة بتركيبتها، تقف على النقيض من مجتمعها، غير قادرة على إحداث توازن يذكر. ونتيجة لذلك «فر عيسى إلى عالمه الخاص ينسجه نسيجاً مثالياً، واتجه إلى التأمل وانتهى إلى الرصيف الآخر متمرداً على قيم مجتمعه التي يرى أنها متناقضة(١٢)». وشخصية عيسى هي الشخصية الأولى بين شخصيات

الروايات السابقة التي وقفت هذا الموقف. فعلى سبيل المثال، أحمد في ثمن التضحية هادن وتقبل القيم السائدة في مجتمعه رغم نزوعه المثالي. وإذا كان حامد دمنهوري قد بنى شخصية أحمد على أساس وعيه هو دون مراعاة لتطور الأحداث في سياق الرواية، فإن الناصر لم يبتعد عن هذا المنحى. فأفكار إبراهيم الناصر بدت مباشرة وإسقاطاته بدت مقيدة للتنامي الروائي. وهو ما جعل الرواية تحفل باستطرادات كثيرة جنحت إلى المباشرة في معالجة الكثير من قضايا، مثل قضية المرأة.

وتهتم رواية (سفينة الموتى، ١٩٦٩م) التي غير إبراهيم الناصر عنوانها في طبعتها الثانية إلى (سفينة الضياع، ١٩٨٩م)، بمعالجة قضايا وإشكالات شريحة من شرائح المجتمع المدني. ومن خلال الأحداث التي اتخذت من مستشفى الرياض المركزي منطلقاً لها، حاول الناصر من خلال هذه البيئة الروائية أن يقدم رؤية عن واقع أخذ في التغير في حقبة الستينيات الميلادية، نتيجة للعديد من المعطيات المتعددة، منها وفود العمالة العربية التي جاءت للمساهمة في بناء المجتمع، ونقل السفارات من جدة إلى الرياض، والاستقرار الاجتماعي والسياسي الذي بدأ ينعكس على التنمية الاجتماعية. غير أن الروائي كان مولعاً من خلال شخصية عيسى برصد أثر التحولات المختلفة على المجتمع.

اعتنى الكاتب بصياغة شخصية عيسى، وهي امتداد لشخصية عيسى في الرواية السابقة، ثقوب في رداء الليل. وهي شخصية من النمط السيري، تنعكس فيها الظلال الشخصية للمؤلف، وتربط بينهما ذات الرؤية المثالية[١٢] الرومانسية. كما ربط بين الشخصيتين، إلى جانب الرؤية المثالية، علاقته بمفيدة في الرواية الأولى، وعلاقته المتقلبة بعبير في الرواية الثانية. وإذا كان حبه لمفيدة هو المهيمن، فإن علاقته بعبير غير واضحة تماماً. من هنا، تنشأ مفارقة البنية بين السيرة والرواية، فرغم تسمية العملين بالرواية، فإنهما يتقاطعان مع سيرة الكاتب كثيراً، مما تغدو معه البينة السردية مفتوحة ومفككة، لأن مرجعيتها تسجيلية أكثر من أن تكون روائية تخييلية. وهذا لا يعني أن الأحداث والأمكنة كانت تسجيلية لوقائع في حياة الكاتب، غير أن القارئ بمقارنة العملين يستطيع رصد الرؤية الذاتية السيرية في العملين، وخاصة التأكيد على

استمرار الشخصية بالاسم والرؤية المثالية والموقف الرافض. ولعل موقفه من إضراب عمال المستشفى وانحيازه لمطالبهم وهو رئيس شؤون الموظفين، يؤكد مثالية الرؤية لديه. وهو موقف بدا منسجماً مع شخصية عيسى المثالية التي لا تحسب عاقبة المواقف الحادة. لقد فصل من عمله ولم يشعر بالضيق، وهو موقف مثالي غير واقعي. لقد بدا عيسى نموذجاً لشخصية المثقف المدافع عن حقوق المرأة وحقوق العمال، وهي شخصية تقودها أفكار المؤلف التي نجد امتداداً لها في أعماله الأخرى مثل رواية (غيداء المنفى، ١٩٧٢) التي تصبح قضية حقوق المرأة في مجتمعها هي جوهر الرواية.

ربما لم تقدم مرحلة التأسيس في الرواية السعودية التي امتدت حتى أواخر السبعينيات الميلادية جديداً على مستوى تطور الخطاب الروائي. فظلت المعالجات ضعيفة السردية، والمواقف حماسية وخطابية، ومباشرة ومقحمة. غير أن الأمر بدأ بالتغير النسبي مع بداية مرحلة الانطلاق في أوائل الثمانينيات الميلادية. وباستثناء إبراهيم الناصر، توقف كتاب مرحلة التأسيس عن مواصلة الكتابة. فتوفي حامد دمنهوري وعبدالله جمعان وسميرة خاشقجي، وتوقف البعض الآخر مثل هدى الرشيد، وهند باغفار، وعائشة أحمد زاهر.

وعليه فإن المشهد الروائي بدا فارغاً في أوائل الثمانينيات، الذي سرعان ما شغله بعض الأسماء الروائية، فاستهلت المشهد الروائي أمل شطا برواية (غداً أنسى، ١٩٨٠)، وحضرت بعض الكتابات الروائية الجيدة مثل رواية (رائحة الفحم، ١٩٨٨م) لعبدالعزيز الصقعبي، ورواية (٤/ صفر، ١٩٨٧م) لرجاء عالم، ورواية (القشور، ١٩٨٣م) لعمر طاهر زيلع، لكن الفضل في تحريك رواكد المشهد الروائي بفيض من الروايات يعود إلى الروائي عبدالعزيز مشري. لقد تسيد المشري هذه المرحلة التي امتدت إلى منتصف التسعينيات الميلادية. فبفضل مساهمته الثرية معرفياً وجمالياً، تأسست تقاليد روائية مهمة. لعل من أبرزها أهمية إبراز المكان روائياً. فتحولت القرية في أعماله إلى نص بذاته يدين انهيار القيم في زمن التحولات الاجتماعية والاقتصادية.

تجربة عبدالعزيز مشري: علامة فارقة

لقد امتازت تجربة عبدالعزيز مشري بتوظيف المكان، وبتقديم لغة روائية توازن بين طبيعة الأحداث ومكونات الشخصيات الروائية. أما من حيث المنظور السردي فقد سيطر منظور الراوي العليم على روايات المشري، وهذا الاشتراك في هذا المنظور ليس ناتج صدفة، بل إنه يوحي بالتزام الحياد والنظر من زاوية بعيدة تكفل للراوي كشف علاقات البنى الاجتماعية في حركتها اليومية وصيرورتها التاريخية. إن اعتماد الكاتب على إستراتيجية الراوي العليم الذي يتحدث دائماً عن غائب يهدف إلى الإشارة دائماً إلى أن الغياب ليس غياباً للأحداث فقط، بل غياباً للمكان أيضاً في صورته التي كان عليها قبل التحول الاجتماعي. ويدعم هذا التوجه أكثر أن الحقب الزمنية التي يرويها الراوي حقب زمنية مضت، بعضها بعيد جداً كما في رواية (الحصون)، وبعضها قريب من واقعنا مثل رواية (ريح الكادي). إن سيطرة الراوي العليم مسألة مهمة في فهم هذا التكرار الذي تحول إلى موتيف (motif) يحيل دائماً إلى مفهوم الغياب والانقطاع بين عالمين، عالم مضى بكل أنماطه الحياتية، وواقع يتشكل وفقاً لقانون الزمن الذي يفرض التحول، لكنه التحول الذي يقطع ما قبله ويحيله إلى مجرد ركام وخراب. وهذه هي الصرخة التي تطلقها هذه الروايات. فالروايات لا توحي برفض التطور الذي ينهض على ما سبقه من قيم وأخلاقيات سادت في مجتمعات بعينها، لكنها ترفض التحول الذي يحدث قطيعة عما قبله من الأنماط الاجتماعية. إن الاضطراب الذي يعيشه المجتمع بين خيار التشبث بمعطيات الماضي كما فعل الشايب عطية في رواية ريح الكادي، أو الانصهار في أتون التحول كما حدث لابن الشايب عطية في ذات الرواية، أو كما حدث لأبناء القرية الذي رحلوا إلى المدينة بحثاً عن حياة أخرى في رواية (الغيوم ومنابت الشجر)، هو اضطراب الراوي ذاته. ففي بعض الروايات مثل الحصون، لا يتحدث عن التحول مطلقاً، بل إنه يسرد فقط إحياءً لماض تشكل في ذاكرة ما في زمن ما. لكنه في رواية الغيوم ومنابت الشجر يتمزق بين نمطين من السرد، نمط يتمثل فيما يشبه سيرة ذاتية يتحدث فيها بضمير المتكلم عن صبي بدأ يتلمس عالمه. ودلالة الصبي ودلالة الصيغة التعبيرية بضمير الأنا تجسد المنحى الذي تعكسه الرواية عن نقاء العالم

القروي قبل زمنٍ التحول القسري الذي لوث الإنسان والمكان. فالإنسان كلما كان صغيراً كان أقرب للنقاء، وما تقدمه في العمر إلا انزياح عن هذا النقاء بدرجة أو بأخرى. وهي إحالة دلالية موفقة عن التغير الذي أصاب المجتمع القروي في زمن التحولِ عما كان سابقاً في عهد ما قبل التحول. فالقرية التي عاشت نمطاً من الحياة يعتمد على التكافل والتعاون، اندحر لصالح التوحد والاكتفاء بالذات عن الغير تحت وطأة تغير البنى الاقتصادية للمجتمع. وفيما يلي سنتوقف لنرصد تمايز البنى السردية في روايات الكاتب لنقف على جماليات الفعل السردي الذي جعل منه الكاتب القيمة التي تحمل الدلالات الفلسفية لمضمون أعماله.

الرواية الأولى في مسيرة الكاتب رواية (الوسمية)، وهي عبارة عن لوحات متباينة توحدها تجربة المكان ليس إلا. فليس هناك من حدث يتنامى، وليس هناك أفعال درامية بين الشخصيات، وليس هناك شخصيات واضحة المعالم، بل نحن أمام تجربة مكانية قصد الكاتب إلى تقديمها عبر سرد مظاهر من المجتمع القروي، منها ما يتعلق بالأرض، ومنها ما يتعلق بشؤون الناس عامة كالزواج والختان، ومنها ما يرتبط بتجربة أحد أبناء القرى عندما ذهب ليشارك في حرب ٤٨ في فلسطين. وغيرها.

نحن لسنا أمام رواية بالمعنى الفني، بل نحن أمام عمل وصفي عن تجربة قرية جنوبية على مشارف التحول. فالعمل يفتقر إلى الترابط في هيكله، ويفتقد إلى العمق في معالجة المضمون. فرغم أن الرواية موسومة بـ (الوسمية، ١٩٨٦م) وهي تعني الموسم الزراعي، فإنها لا تتخذ من هذا الموضوع هماً محورياً في بنيتها. فالفصول أو أجزاء الرواية مفككة المضمون. فكل فصل يعالج قضية شبه مستقلة إن لم تكن مستقلة تماماً. إن إستراتيجية التقطيع السردي من خلال توزيع العمل عبر مجموعة من الأجزاء فتتت بنية العمل وأحالته إلى مجرد وصف هامشي على تجربة المجتمع القروي. كما أن الشخصيات رغم تكرار ظهور بعضها في أجزاء مختلفة من العمل، مثل شخصية أحمد بن صالح، أو سعيد الأعمى، أو أبي جمعان، أو أبي صالح ظلت سطحية في بنيتها باهتة في ملامحها، غائبة الدلالة أحياناً، فشخصية أبي جمعان لا تختلف كثيراً عن شخصية

أبي صالح، وشخصيتاهما لا تختلفان كثيراً عن غيرهما. إن الشخصيات نمطية غير فاعلة أو متميزة في أفعالها. فهي تؤدي أدواراً معدة سلفاً غير متبلورة داخل نسيج العمل. لا شك أن هذه الرواية هي الأضعف في بنيتها السردية وطريقة رسم الشخصيات. وربما أن هذا الضعف يعود إلى أن الكاتب يرتاد فضاء غير مأهول بأعمال سابقة في ذات الموضوع.

وفي (رواية الغيوم ومنابت الشجر، ١٩٨٧م) يسجل الكاتب قفزة نوعية في التقنية السردية، مقدماً عملاً أكثر تماسكاً رغم ما طاله من تفكك نوعاً ما. يستهل عبدالعزيز مشري رواية الغيوم ومنابت الشجر بجزء موسوم بـ (نافذة). في هذا المقطع تتداعى تجربة الطفولة على نحو عفوي ينجح الكاتب في تجسيد مدى انفتاح الطفل على عالمه، مفعماً بالخوف والدهشة والنظر البعيد لما سيأتي من قادم الأيام. كما أن الكاتب يوفق في اختيار اللغة المناسبة وزاوية القص التي تقوم على ضمير المتكلم. فكل شئ نقرأه هو تجربة حميمية لصبي بدأ يتحسس معنى الأشياء في محيطه. أما المشاهدُ الثلاثةُ التالية فهي تجاربُ فرديةٌ من العناء القروي أرادها الكاتب أن تلعب دور النموذج لفئات اجتماعية تعيش مشكلاتها اليومية التي لا تشكل هاجساً كبيراً لدى المتلقي. والترابط بين هذه المشاهد محدودٌ بحدود المكان والزمان الذي يشكل أهمية حضورها. ففي ظل غياب الحدث الذي يتنامى في سياق يُولد عملية كشف وحجب للمتلقي، يعمد عبدالعزيز مشري إلى تأكيد استخدام المكان كرمز لحضور أكبر قوامه اللغة الخاصة المتمثلة في إبراز أسماء الأشياء المرتبطة بالإنسان في ذلك المكان بالذات. كما أن اللغة تصبح عنصراً من أدوات تشكيل ملامح المكان كما يراه إنسان تلك البيئة. إن استخدام المكان في هذه الرواية يذكرنا برواية زقاق المدق لنجيب محفوظ التي لعب المكان فيها دوراً دلالياً مهماً. فقد تحول المكان، في زقاق المدق، من مجرد خلفية بانورامية إلى شخصية بارزة. ورغم أن هناك حدثاً رئيسياً في زقاق المدق، فإنه يستمد أهميته من وجوده وارتباطه بالأحداث الأخرى داخل بيئة الزقاق التي تكتسب أهميتها من حضور الشخصيات. وإذا كانت وحدة المكان في رواية المشري تقارب الوحدة المكانية في زقاق المدق، فإن ما نفتقده في رواية المشري هو

عمق حضور الشخصيات مقارنة بشخصيات نجيب محفوظ. فمن ينسى حميدة التي قرأها أحد النقاد كرمز لمصر الثلاثينيات، مصر الرابضة تحت الاحتلال الإنجليزي في ذلك الوقت(١٤).

يُقسم المشري روايته إلى أربعة أقسام، كل منها يشكل تجربة شخوص متشابهة مع تجارب الشخصيات الأخرى. وهذا التشابه يكمن في الدلالة التي تنتجها أفعال الشخصيات رغم تباينها. فرغم تعدد الأفعال، فإنها دائماً مرتبطة بالصدمة التي أحدثتها التحولات. فمرض ومن ثم موت حليمة زوجة مطر في المشهد الأول من الرواية يؤكد قناعة الذين ما يزالون يرون أن شفاءها في الطب الشعبي وليس في الطب الحديث. كما أن أزمة الاغتراب عن القرية من أجل طلب الرزق الجديد كانت هاجس الجميع في زمن التحولات. فنحن هنا لسنا أمام أفعال خاصة ترتبط برؤية ذاتية، بل إنها قد تحدث لأي شخص، لذلك فإن الموقف منها يأتي جماعياً. هذا التقسيم أحال الرواية إلى تجارب متناثرة يجمعها المكان والزمان. فبإمكان المتلقي أن يكتفي بقراءة قسم ما، فما سيقرؤه فيما بعد هو تكرار لذات الدلالة. فالشخوص ليست ذاتها، بل هي رمز لفئات اجتماعية، ينتابها ذات العناء الذي حاول الكاتب أن يقدمه كسمة عامة. لكن يجب أن نستثني القسم الأول، نافذة، فكما أشرنا، فإنه ينهض على رؤية صبي لعالمه الذي بدأ يتحسس محيطه بولع وحلم وتطلع. إن المتلقي يشعر بعدم استثمار المقدرة القصصية التي تحققت في هذا الجزء، وتحولت من ذاتية إلى وصفية خارجية. إن استمرار الرواية في سرد تجربة الصبي ربما كانت ستؤسس لرؤية ذاتية تجاه الكون والحياة تكون أقدر على إبراز أزمة الفرد في زمن التحولات، خاصة عندما تكون التحولات في مجتمع قروي كان عليه أن يتخلى عن كل ما ألفه من أنماط الحياة.

وحتى لا يحس المتلقي بأن هناك انفصالاً بين أقسام العمل يلجأ الكاتب إلى تقديم عنوان جانبي هو (قال المعنّى) في مواضع كثيرة من العمل. يشكل هذا العنوان بحد ذاته انتقالات سردية سريعة ليس بين هذه الأجزاء فقط، بل في ثنايا كل جزء. والسؤال الآن، ما أهمية هذا العنوان في وحدة العمل؟ وهل وحدة العمل في شكله، أم في مضمونه، أم فيهما معاً؟

(المُعنّى)، كما هو واضح من سياق الرواية، يمثل الراوي كلّيّ المعرفة، يروي عن علم بمجريات الأحداث وتفاعل الشخصيات فيما بينها. ففي الجزء الأول (نافذة) نقرأ خطاب السرد بضمير المتكلم، مما يوحي باتحاد المُعنّى مع شخصية الصبي. وهو اتحاد منطقي. ذلك أن المُعنّى هنا ليس الراوي كلي المعرفة، بل إن هناك راوياً وراء قول المُعنّى. فعبارة «قال المُعنّى» تفترض وجود راو ضمني يستخدم ضمير الغائب في تفعيل دور المعنّى وجعل تجربة الصبي هي ذاتها تجربة المعنّى. تبدأ الرواية هكذا: قال المعنّى: «غسلت أمي ثوبي «البفتة» الأبيض[١٥]...»، لكن في المشاهد الأخرى يتحول هذا الخطاب الذاتي إلى خطاب غيري، يعبر عن الآخر، ويلتمس حضوره من تأكيد أن معاناة الواحد هي معاناة للجميع. فمثلاً، نقرأ في المشهد الأول تجربة مطر وزوجته حليمة، وزوجته الثانية فضة وبقية أفراد الأسرة. أما في المشهد الثاني فنقرأ تجربة ظافر وعائلته. لكن مع ذلك نسمع صوت المعنّى بضمير المتكلم في مواضع قليلة جداً، رغم انتفاء الحاجة لصوته، فقد أقصاه المؤلف كفاعل وبقي كمظهر شكلي يوحي بربط أجزاء العمل فقط[١٦].

ولو تساءلنا: لماذا المُعنّى؟ ما هي مبرراته الفنية من داخل سياق النص؟ ما هو المَعنى الكلي الذي يمكن أن يحدثه؟ إن لفظ المُعنّى مشتق من العناء الذي يصيب الإنسان من جراء تداعيات نفسية أو مادية. لذلك فهو مسلوب الفعل أو القدرة على التفاعل، فدوره في الرواية يقتصر على القول. وقوله لا يحكي تجربة ذاتية إلا بشكل جزيء خاصة إذا اعتبرنا مقطع نافذة تعبيراً مباشراً عن المعنّى. فقوله في معظمه غيري كما بينا. ولذلك فإن التساؤل عن ضرورة وجوده الفني يصبح مشروعاً. لقد دأب الكاتب على تذكيرنا أن ما نقرأه هو قول المعنّى. لكن هذا المعنّى موجود فقط في ذهن الكاتب. فوظيفته ليست بنائية تختص بربط أجزاء العمل كما يبدو من تصميم الرواية. وليست وظيفته موضوعية دلالية. فمضمون العمل يخلو من تداعيات اسم (المعنّى) الدلالية.

أما في رواية (الحصون) فنحن أمام نص مغاير في بعده الجمالي. ويمكن أن نقرأه بوصفه نصاً مبنياً على فعل الحكي والإنصات، فيه من الرواية بقدر ما فيه من القصة القصيرة، فيه من السرد المباشر بقدر ما

فيه من موتيفات (motifs) التي تعمل كايقونات (icons) دلالية وكخلفية عامة لفعل الحكي ذاته. إن هذا العمل بشكله المغاير يمكن أن نقرأه كنص مفتوح التجنيس. ورغم أن هذا النص يفتقر إلى الحبكة والحدث والتشخيص العميقٍ الذي يحيل إلى دلالات اجتماعية بعينها، فإن هذا الافتقار ليس سلبياً كما يتبادر إلى الذهن، فقد اجترح النص مكوناته وخصوصيته من فرادة بنيته كما أسلفنا.

إن لعبة السرد التي اختارها الكاتب تثير إشكالية السارد والمسرود له. إننا نفترض بدءاً وجود سارد غائب أو حاضرٍ في أي نص. فإن كان غائباً فهو يروي بضمير الغائب وهو هنا ضمناً الكاتب في معظم الحالات. وهذا السارد الغائب يفترض وجود مسرود له خارج نطاق النص، وهو في هذه الحالة المتلقي. أما إذا كان حاضراً فهو سارد بضمير المتكلم لمسرود له سواء كان داخل النص أو خارجه. أما في الحصون، فإن القضية تبدو أكثر تعقيداً. ففي هذا العمل، نحن أمام ساردين ومسرودين لهما. سارد من خارج نطاق النص يسرد بضمير الغائب حكاية المحدث والصاحب. ومسرود له يتلقى حكاية المحدث والصاحب. لكن القصة لا تصل إلينا إلا عبر السارد الثاني في النص، أعني، المحدث، رغم أنه لا يقصدنا بسرده، بل هو يتوجه إلى مسرود له داخل النص، أي، الصاحب. كما أن تجريد المحدث والصاحب من اسمين لهما دلالة اجتماعية، يؤكد مسعى الكاتب إلى تأسيس إستراتيجية سردية قوامها تعدد الساردين والمسرود لهم. وإذا أردنا أن نفكك بنية النص بشكل أعمق، ظهر لنا في النهاية أننا نتعامل مع نصين في نص واحد، لكل نص سارد ومسرود له. لكن الوصول لأحدهما لا بد أن يمر عبر الآخر دلالة على التداخل المحكم بينهما.

إن من أهم الظواهر اللافتة للانتباه في هذا العمل هو استخدام نظام الموتيف (motif) الذي أحدث تكراره تفاعلاً أثناء القراءة. لقد تجلى هذا الموتيف في الجدل الخفي بين الديك وصوته من ناحية والصاحب الذي ظل يشتهي هذا الديك كقربان لفعل الحكايات. لقد استطاع الكاتب أن يحدث مفارقة بارعة قوامها الفعل الخفي وراء حرص الصاحب على حكايات المحدث. فمنذ أن قدم المحدث ديكه وجبة لصاحبه، ارتبطت

الرغبة في سماع المزيد من الحكايات عبر التلذذ بما أحدثته وجبة الديك من وقع في ذاكرة الصاحب. إن هذا الارتباط بين رغبتي السماع والأكل أكسبت العمل، ما يمكن أن نسميه، كيمياء الدهشة، التي أضفت على العمل الكثير من الأبعاد الجمالية والدلالية. فتحوّل الديك من مجرد دلالة مادية إلى دلالة اجتماعية، ثم إلى دلالة دينية. فالديك، بالنسبة للصاحب، طعام، ومظهر بيئي، ومنبه للصلاة في أوقاتها. وقد أشار الصاحب إلى أن العلاقة بين الديك والدعوة إلى أداء الواجب الديني تقتضي تبجيل الديك ومنحه الخصوصية الاجتماعية التي يستحقها. ففي سياق معين حرص الصاحب على تأكيد هذه الخصوصية لمحدثه الذي شتم الديك أثناء صياحه المعهود. قال الصاحب: «لا عدمتك يا محدثي.. إني قرأت في كتاب قديم لحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم وقتما صرخ في مجلسه ديك، فسبه بعض الصحابة، فقال: «لا تسبه فإنه يدعو إلى الصلاة[١٧]». لكن مظهر الخطاب هذا سرعان ما يتكشف عن حقيقة رغبة الصاحب في التهام هذا الديك، إذ يقول في السياق نفسه: «دعه يؤذن فإن له مع الأيام يوماً[١٨]». وإذا كانت هذه المقولة تحيل إلى المعنى الدلالي الأولى في العلاقة بين الآكل والمأكول، فإن الدلالات الأعمق لا شك تحيل إلى سياقات خارج بنية النص. إن هذه البنية أو إستراتيجية القص التي اعتمدها الكاتب تقوم على فكرة الكشف والحجب. وتبقى استراتيجيات القراءة هي المسئولة عن جماليات الخطاب ومضمونه.

إن أهمية هذا الموتيف (motif) تكمن في تأكيد أصالة البنية، التي تقوم، كما ذكرنا، على تكرار اللقاء لتكرار ذات الفعل، وهو سرد حكايات عن ملامح العصر القَروي في فترة لم يعشها الصاحب أو غابت عنه بعض أوجه التجربة، أو ربما بدافع من الرغبة في المعرفة التي كانت واحدة من أبرز جوانب شخصيته في هذا النص. كما أن هذا الموتيف قد أشاع جواً من الكوميديا السوداء التي أشعلت المفارقة المبنية على تغيير مسار المستوى الدلالي الظاهر في النص. فبنية النص تقليدية في ظاهرها، لكن قراءتها في ضوء نظام الموتيف سيبلور قراءات كثيرة، أبعد من أن تكون مجرد قراءة في زمن التحولات. إننا في هذا العمل أمام الإنسان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل الحكي من أجل

الخروج من مأزق التفرد، وتأكيد النزعة الاجتماعية للإنسان. فلقاءات المحدث بصاحبه تحدث من أجل فعل واحد، هو الحكي، ولا يهم بعد ذلك ماذا يمكن أن يقول المحدث لصاحبه. يساعد على هذه القراءة تجريد الشخصيتين الرئيسيتين من الأسماء، مما قطع صلتهما بأي سياق اجتماعي، وأحالهما إلى مضمون إنساني أكبر.

أما في رواية (ريح الكادي، ١٩٩٣م) فيعمد الكاتب إلى بناء تقليدي يقوم على وحدة الزمان والمكان، مستغنياً عن وحدة الموضوع، مما يجعل الرواية تبدو صوراً متناثرة، إذ ليس هناك حدث تتفاعل في ثناياه معطيات القص، بل هو يهتم بتقديم ظواهر وذكريات عن تجربة المجتمع في فترة منقضية. ولذلك فإنها تشترك في بنيتها مع رواية الوسمية، غير أن هذه الرواية تنجح في اصطياد محور بنائي تدور حوله أحداث العمل، متمثلاً في عائلة الشايب عطية التي تقدم الرواية من خلالها تجربة المجتمع القروي مع التحول الاجتماعي. ومهما يكن فإن النمط السائد في الرواية هو الوصف المباشر للشخصيات، وتقديم الأحداث والتعليق عليها دون أن تتنامى بشكل تمليه ضرورات منطقية الأحداث، وتفريغ بنية السرد في جزئيات أو وحدات تنتقل معها الأحداث من نقطة إلى أخرى. أما إذا أردنا الحديث عن الحدث باعتباره بنية كلية تتحرك معه الرواية إلى غاية فلسفية ذات أبعاد دلالية وجمالية، فإننا لا نظفر بهذه الصيغة التي نلحظها في روايات من مثل رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا التي يغدو فيها حدث البحث هو المحرض على الكشف عن طبيعة التجربة الفلسطينية واغتراب المثقف الفلسطيني في المنفى، أو مثل رواية الطريق(١٩) لنجيب محفوظ التي يمثل فيها البحث أيضاً حاجة روحية إنسانية تعيد للإنسان توازنه في زمن طغت عليه الماديات. فالطريق بحث في الميتافيزيقيا ينتهي إلى عدمية المادة المتمثلة في ذات البطل. إننا لا نظفر بمثل هذه البنية الحدثية الفلسفية في رواية ريح الكادي.

من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية ثلاثية تتكشف مع تقدم العمل. تؤدي هذه البنية وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية. لكن هذه البنية غير متوازنة، بل بنية منحازة إلى تجربة الجيل الأول الذي يمثله الشايب عطية. إن

هذا الانحياز في البنية هو بالتالي انحياز في المضمون. فتجربة الحنين للماضي هي التجربة المسيطرة على أجواء الرواية، وهي تجربة نلمسها بشكل مباشر في التحسر الدائم الذي يطلقه الشايب عطية كلما اضطرته الأحوال للتنازل عن شرط من شروط حياته التي اعتادها. أما تجربة جيل الأب فهو جيل مستلب لم يستطع أن ينتمي للماضي بحكم التحولات القسرية في نمط المعيشة والتجربة الحياتية الجديدة، كما أنه لا يملك مؤهلات الانتماء لتجربة الجيل الجديد، فهو لا يمكن أن يؤدي دوراً تنموياً مثلاً. تنتهي الرواية والجيل الجديد ما يزال في يفاعته يجلس في قاعات الدرس قبل أن يمارس التغيير. إن أهمية هذه البنية تكمن في أنها تؤدي دور الكشف عن المضمون، فهي بنية لها عمقها الدلالي الذي نلمسه في التجسير الذي يمثله الأب كحلقة وصل بين جيلين متضادين تماماً هما جيل الجد وجيل الأحفاد. فالأب وهو لا يملك قدرة الفعل التنموي، يؤدي وظيفة حميمية تتجلى في الربط بين الجيلين وجدانياً ونفسياً، ذلك أن الفجوة ليست فجوة زمنية فقط، بل نفسية واجتماعية أيضاً. فهي فجوة نسفت كل مقومات المجتمع التعاوني. إن الرواية لا تقترح، ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك، بل تجسد وتصف وتبلور، وتترك للمتلقي فرصة التفاعل معها من منطلق القراءة التي يختارها المتلقي.

وتمثل رواية (صالحة، ١٩٩٧م) تجربة مختلفة لما سبقها من تجارب عبدالعزيز مشري إلى حد كبير. ويكمن اختلافها في ناحيتين: أولاً، في موضوعها، ثانياً، في بنيتها السردية. فبخصوص البنية السردية، تركز هذه الرواية على الثنائيات الضدية التي تجعل من الفرد في مواجهة دائمة مع قوى مختلفة. إن هذه البنية تحيل الصراع من مجرد أزمة عابرة لشخصية معينة إلى أزمة لها جذورها التاريخية والاجتماعية والنفسية. وهذا نمط من الكتابة لم يتوفر بهذه الحدة والوضوح في روايات المشري السابقة التي جعلت من الشخصية نموذجاً لفئة اجتماعية ليس لها من العمق الإنساني إلا ما تملكه في سياقها الاجتماعي الضيق. فشخصية الشايب عطية، مثلاً، في رواية ريح الكادي، هو نموذج لرفض التغير ليس كونه يمثل ذاته، بل كونه يمثل فئة اجتماعية تسعى نحو ذات الغاية. ولذلك، فإنه لا يدخل في صراع مع الآخر، بل إنه يدخل في صراع مع صيرورة زمنية يحكمها قانون التحول والتطور.

تقوم رواية صالحة على ثنائيات غير متناغمة، بل ثنائيات ضدية تتصادم فيها المصالح. أولى هذه الثنائيات هي ثنائية الرجل والمرأة، الرجل بوصفه نموذجاً للتسلط، والمرأة بوصفها قدرة على العطاء والتحمل في مجتمع ذكوري في حركته وفي بنيته اليومية. إن خروج صالحة على نمطية هذا المجتمع ليس خروج تحد لسلطة الرجل، بل إنه خروج فيه تحد لذاتها ولتاريخها كأنثى اختارت أن تكمل حياتها دون رجل. لكن هذه البنية السردية تتطور في نسق ثنائي. فهي تبدأ بمواجهة بين فرد وفرد، ثم بين فرد وجماعة، وأخيراً بين جماعة وبين صيرورة التغير الزمني. فصالحة في البداية واجهت ظلم الرجل بمفردها، رفضت الانصياع وصبرت على قهرها، وثابرت في كفاحها الموسمي. وفيما بعد يتحول الصراع إلى صراع بين الفرد والجماعة أو بتعبير أدق بين الفقيه والجماعة بعدما وعت الجماعة أن مأزقها يكمن في التسليم بكل ما يقوله الفقيه. وإذا كانت الجماعة قد انتصرت بنفي الفقيه وتهميش دوره بعدة وسائل، مثل إحلال من يحل مكانه في إمامة الجماعة بعدما تخلى الفقيه عن دوره عن قصد، فإن الجماعة تدخل في صراع ثنائي مع صيرورة التغير الزمني الذي تفقد فيه الجماعة القدرة على مواصلة التحدي ولا تملك إلا التسليم. إن قوى الخير المتمثلة في الجماعة وصالحة تنجح عندما يكون الصراع صراعاً داخل نسق المجتمع القروي، صراع أفراد ورغبات شخصية، لكن عندما يتحول الصراع إلى صراع مع التحولات الزمنية القسرية، فإن الجماعة لا تملك إلا أن تسلم بمصيرها.

تكشف التقنية السردية الموضوعية لهذه الرواية الانحياز الكلي للراوي العليم في تقديم صورة صالحة، فهي صالحة المقهورة والمنتصرة، المتألمة والصابرة، الخائفة والحالمة، الخاضعة والشامخة. هذا الخليط العجيب من الأحاسيس التي يستشعرها قارئ ملامح صالحة يستدعي واقع الأنثى داخل البنية السردية التي تتحكم في أفعالها وردود أفعالها. فحركتها هي حركة البنية السردية تجاه لحظة الكشف عن المواجهة بينها وبين ضدها. إن نمو السرد يظهر صالحة دائما في موقف الدفاع، فما إن تخرج من مأزق حتى تواجه آخر. وهي في كل مواجهاتها تنتصر بمجرد أن ترفض أو أن تصبر أو أن تثابر. فهي تستطيع أن ترفض الزواج،

وهي تصبر على قتل بقرتها بكل ما تحمل من دلالات الخصب والاستغناء بالذات عن الآخر، وهي تجِد وتثابر في مواجهة التحديات الموسمية في فلاحة أرضها. لكنها أخيراً وقد خرجت المواجهة من نسقها الفردي إلى مواجهة مع صيرورة التغير الزمني، تتكسر كأي فرد آخر يحس بمحاولة طمس وجوده عندما يتم هدم منزلها ضمن أعمال الطريق الجديد.

وكما أشرنا سابقاً تتحكم في هذا العمل ثنائية ضدية تكشف أبعاد المواجهة. فالقطب الأول تمثله المرأة بكل مقوماتها الاجتماعية والتاريخية، أما القطب الثاني فيمثله الرجل على اختلاف أنماطه من المتدين إلى التاجر إلى الرجل الانتهازي. إن المواجهة كما تعكسها البنية السردية تبدو غير عادلة كونها تكمن في امرأة واحدة في مواجهة ثلاثة من الرجال ذوي النفوذ. لكن هذه البنية ذاتها تسعى إلى تأكيد فرادة الدور الذي تنهض به المرأة في صراعها مع الرجل. فصالحة بكل أعبائها التاريخية والاجتماعية مثقلة بالضعف والدونية التي تستحيل معه مواجهتها إلى ضرب من العبث، لكنها تنهض في مواجهة محاولات الإذلال ومصادرة ما تملك. فالرجل خارج البنية السردية هو الأقوى معنوياً، وهو في الرواية قوي أيضاً بجاهه وماله ونفوذه. إن اتساق صورة الرجل داخل وخارج البنية السردية يؤكد واقعية السرد الذي يحمل رؤية نافذة هدفها تعرية الهيمنة الذكورية وربما خلق توازن بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي. ولذلك أعطت البنية السردية كل المقومات الملحمية لعمق المواجهة بين المرأة والرجل. واكتسبت هذه الثنائية بعداً أقوى عندما نكتشف أن صالحة يمكن أن تتحد مع الأنثى خارج كيانها الذاتي لتحمل تاريخ الأنثى في خصوصيتها العربية وربما غير العربية. لقد قدمت الرواية المرأة مثالية في حبها وفي معاناتها وفي حزنها وفي تضحيتها. فهذه عزة بنت عامر امتداد لصالحة وصورة توحي بسمو المرأة وقدرتها على التضحية. فعندما يُقتل والد عزة فإنها تعفو عن قاتل أبيها. إن هذا الفعل متناقض مع الواقع خارج البنية السردية. ففعل مثل هذا وفي مجتمع قروي قبلي تحكمه قوانين العار، يصبح العفو ضرباً من التضحية غير المنطقية. لكن البنية السردية تنتصر للمرأة معلية من شموخها وقدرتها على تحمل مسئولية اتخاذ القرار. إن صالحة أظهرت قدراً كبيراً من الاتحاد مع بنات جنسها وتفهم المصير المشترك، فهي لم

تخضع لابتزاز عواطف الكره تجاه عامر. فقد شهدت لعزة بطيبتها في مقابل ظلم وسطوة الرجل، على الرغم من أنها ابنة عامر الذي حاول إخضاعها، عامر الذي قتل بقرتها، عامر الذي زور في سجل ابن رابح حتى تفقد حقها. لقد شهدت لها صالحة بقولها: «يخرج الطيب[٢٠]». فالطيبة هنا هي المرأة عزة والخبيث هو الرجل عامر.

إن أول أفعال المواجهة في حياة صالحة يحدث عندما رفضت الزواج من عامر رغم الإلحاح المتواصل. ويمكن أن نفهم رفضها في ضوء هذه القراءة التي تجعل من البنية السردية ثنائية تتحرك في خط متصاعد نحو الأعمق من المواجهة بين القطبين، على أنه دفاع ضمني عن ذاتها. فرغم أن خطاب الرواية قدم شخصية طالب الزواج، عامر، كرجل متسلط، مخادع لا يتورع عن فعل أي شئ في سبيل الحصول على مصلحة معينة، مما يغدو رفضها له منطقياً للقارئ، لكن الأهم هو ما لم يقله خطاب الرواية، فصالحة ترفض أن تكون زوجة لعامر أو لغيره حتى لا تتخلى عن لذة أن تكون ذاتها. لقد اكتسبت استقلالية بموت زوجها، فهي الآن تمارس حضورها كإنسان قادر على أن ينهض بذاته. فصالحة كامرأة، مهما يكن، هي بنية دلالية داخل نسيج اجتماعي يرى في المرأة تابعة سواء في بيت أهلها أو في بيت زوجها. لكن وقد خرجت عن هذا النسق، فهي تملك أن لا تعود إليه، وخاصة أن الرواية عمدت إلى قطع أي امتداد عائلي لها. ولذلك فإن زواجها من عامر لو تم فإنه يصبح دلالة على عدم قدرة صالحة في أن تنهض بنفسها. لكن صالحة كانت مهيأة سردياً لتكون نسقاً متحدياً داخل البنية السردية.

إن محاولات عامر تتواصل من أجل هدم صالحة، فتصبح عرضة لتخريب منظم يمارسه عامر بالتعاون مع الفقيه، صاحب السلطة الدينية في القرية. إن عامر يراهن على أن احتياج صالحة هو ما سيدفعها للقبول به كزوج. ورغبة عامر في الزواج من صالحة ليس بدافع حب أو إعجاب بقدر ما هو رغبة في الاستيلاء على ممتلكاتها وإخضاعها لسلطته البطريركية[٢١]. ولذلك فإنه يُقدِم على قتل بقرتها[٢٢]، وعندما يفشل في إخضاعها، فإنه يحاول أن يحرق بيتها[٢٣]. إن حضور صالحة القوي في مجتمع القرية، رغم أنها امرأة أرملة، ينبع من كونها تملك بيتاً

ومزرعة يؤمنان لها حياة مستقلة[٢٤]. ولذلك، فإن تخريب مصدر قوتها هو السبيل إلى إخضاعها ودفعها إلى منطقة تنعدم فيها قدرتها على المقاومة. إن صالحة وهي تعي مأزقها تسعى منذ البدء إلى الجماعة بحثاً عن الانتماء والحماية، فهي تحضر اجتماع الجماعة إن كان هناك ما يستلزم حضورها. لكن الجماعة في البداية تظل غير فاعلة في ظل جهلها الفاضح وعجزها عن تفعيل حضورها نتيجة لسلطة البنية السردية التي تسعى إلى تأكيد تسلط الفرد سواء عن طريق استخدام الدين أو المال أو النفوذ واستسلام الجماعة إما لعدم إحساسها بالخطر، وهذا ما حاولت الرواية أن تعبر عنه في البداية، وإما لجهلها وعدم امتلاكها أدوات الضغط الكافية لاستعادة حقوقها. إن الجماعة تصل، ربما عن غير وعي منها، إلى اكتشاف مأزقها المتمثل في اعتمادها على سلطة فردية من خارج بنيتها. لكنها بعد أن تغيرت المعطيات تنجح في مسعاها في استرداد حقوقها بالاحتجاج والخروج على سلطة الفقيه، والبحث عن بديل متعلم من داخل تركيبتها الاجتماعية. لا شك أن توظيف إشكالية هذه الجماعة يستدعي بالتالي هيكل الجماعة خارج البنية السردية التي تتحد في جوهرها مع معطيات البنية السردية.

ذكرنا أن بنية هذا العمل السردي ثنائية في تركيبتها، متطورة في تشكيل ضديات الصراع في ثناياها. ولذلك، فهي لا تغفل صراع الرجل مع ذاته ومع جماعته. فعامر يعاني رفضاً من قبل جماعته للأدوار القذرة التي يؤديها. فهو دائم الخداع والتلاعب بمصائر أهل قريته الذين يتحلون بقدر غير قليل من التسليم بالمكتوب والمقدر. فهو يتحد مع الفقيه في تمرير مصالحه تحت ستار الدين. والفقيه يستغل سذاجة الجماعة في جباية بعض ما يحصدون كأجر على فقاهته[٢٥] ورعاية شؤونهم الدينية، رغم أنه يحصل على أجره من الحكومة. وهذا ابن رابح التاجر المرابي يمارس عمله تحت مباركة الفقيه ومساعدة عامر. إن هؤلاء الثلاثة يتحدون في فعلهم ضد صالحة وضد الجماعة، لكنه يسقط عندما تصطدم المصالح فيما بينهم. لقد سعت الرواية إلى استخدام فكرة العقاب كحل مثالي لمشكلة الفرد المتسلط. فعامر يُقتل بعد أن استولى ظلماً على أرض مرزوق التومي. أما الفقيه فإنه يفقد أعطيات ابن رابح فيغضب ويبدأ حملة توعية للجماعة من أن ابن

رابح يستغل مواردهم. لكنه يفقد تعاطف الجماعة فيبدأ في محاولة استعداء الحكومة مستخدماً الدين ذريعة. فهو يتهمهم بعدم المحافظة على الجماعة وربما الخروج عن الدين. لكن الجماعة تتحد لا عن وعي، بل بدافع الفطرة في نصرة ذاتها. ويسقط الفقيه كصاحب حق في مال الجماعة. أما ابن رابح فإنه يسعى إلى تكرار فعل عامر في الاقتراب من صالحة عن الطريق الزواج من ابنتها. ومرة أخرى تقف الجماعة رافضة لهذا التقارب بعد أن اتضحت للجماعة أفعال ابن رابح. إن عقاب المتسلط بالقتل أو بالنفي أو بالرفض ساعد على تأكيد أهمية الفعل الجمعي في مواجهة تسلط الفرد.

تشكل المرحلة الأخيرة (مرحلة التحولات الكبرى) أخصب المراحل، من حيث التطور السردي الجمالي والمعرفي، ومن حيث نسبة المنشور الروائي. فقد تزايد حجم المنشور بنسب لا تقارن مع ما كان عليه الوضع في المراحل الثلاث الأولى. فقد صدر في عام ٢٠٠٦ فقط ما يقارب الخمسين رواية، وهو رقم يعادل ما نشر منذ بداية تاريخ الرواية وحتى نهاية المرحلة الثالثة (مرحلة الانطلاق) في منتصف التسعينيات الميلادية. ورغم أن هذه الملاحظة لا تعنينا في هذا الفصل، غير أنها تشير إلى منجز سردية غزير، تتنوع فيه التجارب مما يساعد على إحداث تحولات مهمة في البنية السردية والجمالية في صناعة الرواية.

بدأت هذه المرحلة بصدور رواية (شقة الحرية، ١٩٩٤) لغازي القصيبي، ثم اتبعها بعدد كبير من الروايات من بينها (العصفورية وأبو شلاخ البرمائي)، وهما روايتان سنعود لتحليلهما لاحقاً. وقد فتحت تجربة القصيبي مع تجربة تركي الحمد الطريق أمام جيل من الكتاب والكاتبات تباينت مستويات الطرح الروائي لديهم. غير أن تجربة تركي الحمد قد أسست لجرأة روائية غير معهودة في طرح موضوعات ذات حساسية اجتماعية، تحولت بدورها إلى إحدى سمات هذه المرحلة. وفي الفترة نفسها يصدر عبده خال روايته الأولى (الموت يمر من هنا، ١٩٩٥) وهي رواية طرحت نفسها بوصفها رواية فنية، حيث خاضت تجربة الاتكاء على الموروث الشعبي الأسطوري في خلق شخصيات ذات أبعاد أسطورية، وتحول الحدث بدوره إلى نمط من الدراما الملحمية المعتمد على اختزال الحياة في شخصية السوادي بوصفه السلطة المطلقة المستبدة.

وتأكدت هذه التحولات الروائية على نحو أكثر وضوحاً مع منعطف الألفية الثالثة وتحديداً بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، حيث انهمر وابل الرواية، وتغذى المشهد الروائي بسيل وافر من الأعمال الشابة التي بلغت ذروتها من حيث المقروئية مع صدور رواية (بنات الرياض، ٢٠٠٥) لرجاء الصانع. وربما نستطيع أن نقول إن كثيراً من الروايات التي صدرت بعد رواية (بنات الرياض) مقتفية أثرها في البحث عن مجد إعلامي ربما غير مستحق.

ولإلقاء مزيد من الضوء على التطور الجمالي لروايات هذه المرحلة سنركز على تجارب بعينها بوصفها شواهد عامة على المستوى الفني الذي بلغته الرواية السعودية. فمن بين روايات القصيبي سنتوقف أما روايتي (العصفورة وأبو شلاخ البرمائي)، ومن بين روايات عبده خال نقف أمام رواية (الطين)، وأخير نقرأ رواية (خاتم) لرجاء عالم.

تشكل تجربة القصيبي الروائية مرتكزاً وتلويناً استثنائياً في صناعة الجماليات الروائية. فقد كان القصيبي جريئاً في تقديم تجربة مختلفة جمالياً ومعرفياً، فلم يعمد إلى الأشكال التقليدية في صناعة الرواية. وبتحليل روايتي العصفورية وأبو شلاخ البرمائي ندرك إلى أي مدى قدم نمطاً مختلفاً وغير مسبوق في الرواية السعودية، وربما في الرواية العربية.

القصيبي والبنية الساخرة:

من بين الأعمال السردية التي قدمها غازي القصيبي تأتي رواية العصفورية ورواية أبو شلاخ البرمائي محملتين بسمات سردية مشتركة في كثير من الجوانب. فبين (العصفورية) الصادرة في عام ١٩٩٦ وبين أبو شلاخ البرمائي الصادرة في عام ٢٠٠٠ أكثر من علاقة نسب، أهمها أنهما يقومان على مكونات بنائية متطابقة إلى حد يمكن التساؤل معه عن جدوى تكرار التجربة. فهل القصيبي كان يسعى لاستكمال ما بدأه في العصفورية في أبو شلاخ البرمائي؟ أم أنه كان مفتوناً بما أنجزه في العصفورية فأراد أن يتماهى أكثر مع هذه التجربة؟ أم أنه اكتشف قدرة معينة للشكل الذي استخدمه في العصفورية على قول أي شيء في أي وقت دون التقيد ببنية تتطلب تطوراً منطقياً للأحداث والشخوص.

وليست مبالغة عندما نفترض أن بناء العملين على قدر بساطته أنجز قدراً عالياً من كسر نمطية السرد التقليدي. فتحرر عالم النصين من صرامة البناء، بل انتفت فيهما مركزية المكان، وانكسر الزمن إلى إحداثيات سردية لا تشكل نسيج وحدة مع مرجعية واقعية بعينها رغم الإشارات التهكمية الصارخة الموجهة ببراعة سردية نحو واقع هو في كل مكان يمكن أن يتخيله القارئ.

جاءت رواية العصفورية في زمرة الأعمال السردية المحلية التي ظهرت بشكل لافت للانتباه في مرحلة التسعينيات الميلادية. فبعد أن كنا نعاني من ندرة في الأسماء الروائية، تنامى عدد الذين يكتبون الراوية بما فيهم الشعراء من أمثال القصيبي والدميني، وبعد أن كنا نعاني من ندرة الأعمال الروائية ظهر تحول جذري في مسار الرواية، من حيث التراكمية، ومن حيث النوعية. كانت العصفورة وهي الرواية الثانية للقصيبي بعد شقة الحرية أكثر تطوراً، بل والأكثر إثارة ليس لتميزها من حيث البنية فحسب، بل لغزارة المعلومات وحُسن توظيفها في سياق سردي بدا مفتوحاً غير منضبط بآلية معينة. عقب هذا العمل ظهر نص أبو شلاخ البرمائي الذي بدا تكراراً لتجربة العصفورية في كثير من مستويات القص، مما جعله نصاً يقبع في الظل رغم ما له من دلالة فكرية تختلف عن دلالة العصفورية. إننا بحاجة إلى قراءة العملين بتأمل عميق يكشف ويدقق في لعبة التكرار التي مارسها الكاتب، فهل التجربة مجرد استنساخ ساذج، أم أن هناك وعياً سردياً وفكرياً يختبئ في مكان ما في ثنايا التجربة برمتها؟ ويحسن في البدء أن نعرف بالعملين والوقوف على جماليات كل عمل على حدة.

رواية العصفورية:

هي قصة البروفسور بشار الغول الذي يعالج في مصحة للأمراض العقلية والنفسية حيث يشرف على علاجه الطبيب النفسي الدكتور ثابت. والنص بهذا المعنى هو جلسات تحليل نفسي يقوم بها الدكتور ثابت في محاولة لكشف الوقائع التي أوصلت البروفسور إلى هذه الحالة. لكننا لسنا أمام مريض عادي، بل نحن أمام شخص يريد أن يعيد ترتيب الوقائع والأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها وفقاً لذاكرة

ترفض حدود الجغرافيا . فالبروفسور ذات ناقمة تريد أن تخرج من ضيق المكان إلى رحابة العالم. لذلك فهو يؤسس حديثه على الحكي لتجارب غير واقعية تصطدم من حين لآخر باستغراب المحلل النفسي الدكتور ثابت. أما الدكتور ثابت فإنه يمثل دور الوعي التي يوجه الحكي حتى يصل إلى المعنى. غير أن كثافة الخروج على منطق الواقع وتهشيم الزمن في صورته النمطية منح البروفسور عمراً بحسب تجاريه التي تصل إلى عشرات السنين، وهو ما دفع الدكتور ثابت في النهاية إلى الوصول إلى النقطة ذاتها التي بدأها البروفسور. فالدكتور ثابت تجنن بعد أن تلاشى البروفسور وخرج من واقع البشر إلى واقع غير مرئي حيث توارى بمساعدة زوجتيه فراشه، الكائن السماوي ودفاية الكائن الجني.

البروفسور شخص حالم بالمجد، حالم بعالم يخلو من الخراب، لذلك فقد شغله أصلاح ذات البين. ومع ذلك فقد بدا البروفسور رجلاً شقياً وتعيساً لم يجد أمامه إلا الحكي الذي أوصله بدوره إلى الهذيان والجنون. فهو خلاصة تجربة واقعية مريرة لديها كل قوى الضغط التي تدفع الإنسان إلى حالة من العجز والجنون والموت دون أن يصل إلى منطق يحكم هذا العالم. فالبروفسور بعد أن تخلى عن الخوف من الواقع بدأ يجرب أن يرى الواقع بطريقة مختلفة. فوضع نفسه في مركز العالم وتخيل أن بإمكانه أن يرتب شؤون العالم بالقدر الذي يجعله قادراً على أن يحسم خلافات الساسة والثوريين والمرتزقة في عالمه العربي وفي العالم أيضاً. لكنه يصل إلى مأزق الواقع الذي ظل يطارده بالفناء حتى أقصاه عن الواقع إلى واقعه الخاص مما ترتب عليه موت الذاكرة التي بدت أهم ما يملك في مواجهة فظاظة هذا العالم. لكن تلاشي الذاكرة بهذه الطريقة يؤكد أنها ذاكرة مجهدة، ذاكرة طوباوية لا تنسجم مع الواقع. وهي إشارة إلى أن الواقع فيه من الأمور التي يصل معها العقل إلى الانكسار. وتصبح رحلة البحث عن معنى هو القلق الذي يستبد بالدكتور ثابت بعد أن أفنى البروفسور عمره يبحث عن معنى لواقعه الذي قرر أخيراً أن يهرب منه إلى غير رجعه. إن دلالة أن يكون البطل بروفسوراً يعيش كل الأزمنة من أجل الوصول إلى زمن أجمل، هي تجسيد لخرافة المعنى لكل ما يحدث في الواقع. فالبروفسور يمثل العقل

النخبوي سواء في خطابه أو ذاكرته الموسوعية التي كانت إفرازاً لحالة التأزم التي يعيشها المثقف. غير أن البروفسور / المثقف يفشل بثقافته الطوباوية في أن يفهم العالم من حوله.

رواية أبو شلاخ البرمائي:

أبو شلاخ البرمائي شخص يسرد لنا حياته من الولادة إلى الموت، حياة صاخبة هدفها كشف زيف العالم من حوله عبر ضخ قد كبير من المبالغات والأكاذيب التي تبدو رغم عبثيتها حالة كشف للواقع الخفي لأهل السياسة والاقتصاد والثقافة. فهو يجعل من نفسه بطلاً قومياً وبطلاً شعبياً، ورجل اقتصاد نادر الوجود، سريع الثراء بعبقرية لا تدانيها عبقرية، حيث يضع نفسه محط اهتمام زعماء السياسة والاقتصاد. لكنه في ثنايا ادعائه يترك إسقاطات حادة تكشف تعقد الواقع وعدم مرونته، ولذلك فهو يرسم واقعاً افتراضياً بروح تتسم بالسخرية وحدة النقد للواقع من حوله. ويشير خطاب الرواية وبعض أحداثها إلى انتماء أبو شلاخ إلى بيئة الجزيرة العربية. وهذا بدوره يجعله متوجهاً بنقده لتحولات المجتمع في زمن الطفرة النفطية في حدود هذه الجغرافيا. غير أن أبو شلاخ في نقده يتخذ أسلوب العمل من داخل المشهد الواقعي. فهو لا يصف ما يجري من الخارج، بل يعايش التجربة من داخلها. ولذلك فهو دائماً يرى نفسه البطل والضحية التي تقع على عاتقها التجارب المريرة. غير أنه يتخذ من عثراته ما يبرر بحثه عن فرصة أخرى عبر ادعاء التفوق والنبوغ في حالة أخرى.

وخلافاً للعصفورية ينقسم العمل إلى سبعة فصول، حيث يختص كل فصل بموضوع معين. فهو في البدء يتحدث عن نبوغه المبكر وأنه كان الطفل المعجزة في زمانه. بعد ذلك يأخذنا في رحلة خيالية يبين فيها دوره في أسطورة اكتشاف النفط ومد خط التابلاين مع رفاقه، وإسهامه في علاج جنون البقر، وتأسيسه لمزرعة الجراد في استراليا، وإنشاؤه للعيادات الطبية التخصصية الشعبية بفروع متعددة منها (متفلة الشفاء العاجل[٢٦])، و(مخنقة الجن العظمى[٢٧]). يستطرد أبو شلاخ في سرد كثير من الوقائع الغريبة التي تتجاوز معقولية الواقع لتعود إليه بدلالات حادة في مضمونها، ساخرة في أسلوبها.

أبو شلاخ انتهازي، وكاذب، و ساخر. فهو يمثل ملامح رجل من رجال الطفرة، نافق وارتشى وزور وزيف وكذب وانتهز واستغل، وبكى حين ضحك الناس، وضحك في وقت بكي فيه الآخرون، له كل يوم حكاية لا تنتهي إلا لتبدأ حكاية أخرى مشحونة بمرارة ابن الطفرة الذي عرف كيف يلتف على القوانين الهشة ويبيع الجراد معلباً لمجتمع أفنته الروح الاستهلاكية وسهل على تجار الشنطة والمرتزقة أن يصادروا براءته إلى الأبد.

البنية النصية:

يتأسس العملان على بنية متماثلة، ولا يمايز بينهما إلا الخطاب الذي يفضي بدوره إلى تعزيز استقلالية كل عمل. هذه البنية تبدأ بمدخل وتنتهي بمخرج. كما أن كل عمل يتألف من شخصيتين تتحاوران وتدفعان الحكي باستمرار إلى الأمام. وإذا كانت رواية العصفورية قد قدمت شخصية البروفسور / المجنون الذي يحاوره المحلل النفسي الدكتور ثابت، فإن رواية أبو شلاخ البرمائي قدمت شخصية أبو شلاخ البرمائي / الكذاب الذي يحاوره الصحفي توفيق. والجنون والكذب في هذين العملين قناعان سرديان، لهما حضور مختلف عن الواقع المادي للأقنعة. فقناع كل من الجنون والكذب يخبئ حقيقة ما، حيث يسمح بممارسة أقصى درجات التخفي، وبالتالي ممارسة المحظور اجتماعياً أو سياسياً. فهما قناعان تتناقض طبيعتهما مع طبيعة الأقنعة المادية التي ترمز إلى الزيف والخداع والتمويه. إنهما في هذين العملين يكتسبان مشروعية سردية تجعلهما قناعين أخلاقيين، يعريان الفساد والقمع ويقترحان حلولاً، تظل مشكلتها أنها حلول سردية. فأقنعة السرد تخرج من فضاء خيالي غايتها أن تصلح لا أن تفسد، وأن تكشف زيف الواقع وأقنعته لا أن تتحول هي بدورها إلى زيف يجمل الواقع. غير أن خطورة الأمر تكمن في أن أقنعة الواقع أبلغ في زيفها وفي نفاذ سطوتها وهي دوماً تبحث عن مبرر أخلاقي لتؤكد به مشروعية وجودها. فهل إعادة تمثيلها سردياً يساعد على اكتشاف آليتها ووسائل التخفي التي تمارسها؟

ورغم الفرق بين الحالتين، الجنون والكذب فإنهما سردياً يؤديان الدور نفسه، ويسمحان للعملين بالتنامي إلى نقطة التلاشي، تلاشي

المجنون، لكنه تلاش فيه التسامي على الواقع، فقد بدأ البروفسور من نقطة اللاوعي وانتهى عندها، فلم يخرج منها إلى الوعي أو إلى الفناء. فقد ظل خروجه هروباً من واقع الموت الواقعي إلى حالة من تجميد حضوره. بينما تلاشي أبو شلاخ البرمائي، هو تلاش إلى الفناء. وهنا تتحدد فارقة أولى بين العملين.

إستراتيجية الدخول والخروج استخدمها الكاتب في كلا العملين بوصفهما مبرراً سردياً للبدء في قص الأحداث، ومبرراً أيضاً للخروج من تشابك السرد وتعقده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي توحي بأن حياة الإنسان محكومة بنقطتي بداية ونهاية، وعليه أن يملأ البياض بينهما بالقدر الذي تتيحه له الظروف. فالدخول إلى عالم العصفورية يبدأ بفتح نافذته في مصحة العصفورية حيث يسأل البروفسور الممرض شفيق عن الدكتور ثابت، الذي يفتح بين يديه نافذة الحكي عندما يحضر في اليوم التالي. في ثنايا هذا المدخل يدور حوار قصير بين البروفسور والممرض يؤكد أننا أمام بروفسور استثنائي، بل مجنون، منقطع عن الواقع. فغضبه من عدم رؤيته للدكتور ثابت يجعله يأمر الممرض بأن يتصل فوراً بفخامة الرئيس كميل شمعون، أو دولة الرئيس سامي الصلح. وعندما عرف أنهما قد ماتا، سأل من هو رئيس جمهورية لبنان؟ هذا الحوار على قصره يوضح الحالة ويضع المتلقي في حالة ترقب. إن هذا المدخل عتبة تقود إلى سرد يملأ البياض بسخرية حادة يحملها المتلقي دوماً على أنها اللاوعي الذي نحمله ولا نصرح به. أما الخروج من الحكي إلى اللاحكي فيأتي غرائبياً إلى أبعد حد. حيث يتكثف الحكي الجنوني إلى درجة الخروج من واقع العصفورية العربي إلى غيبة ميتافيزيقية بحثاً عن الخلاص والتطهر من بؤس هذا الواقع.

أما إستراتيجية الدخول والخروج في أبو شلاخ البرمائي فهي وإن كانت تتفق في شكلها مع الإستراتيجية ذاتها في العصفورية، فإنها ذات دلالة مختلفة. فعتبة السرد، أو المدخل في أبو شلاخ البرمائي لا تقترح حالة معينة أو هوية محددة للبطل. فهي عتبة خالية من أي تلميح أو دلالة تهيئ المتلقي لمعرفة ماهية البطل. المدخل عبارة عن رسالة مرفق

معها الجزء الأول من الكتاب الذي أعده الصحفي توفيق خليل توفيق بطلب من رئيس تحرير صحيفة الشرق الأوحد. وهو مبني على مقابلات مطولة مع السيد يعقوب المفصخ الشهير بأبو شلاخ البرمائي. ولم تتحد سمة البطل الأساسية إلا في الصفحة ٢٠ حيث يبرر اللقب كما يلي: «شلخة في منطقتنا تعني مبالغة عظيمة وفشرة خطيرة وكذبة عودة. وأبو شلاخ هو صاحب الشلخات الدائمة المتكررة. وأبو لمعة المحلي[٢٨]». وقد أطلق عليه هذا اللقب من باب السخرية، وتعبيراً عن مبالغاته الكبيرة والكثيرة.

أما الخروج من السرد فلا يتحقق إلا بفناء أبو شلاخ البرمائي. فعندما تتصاعد مبالغات البطل إلى أبعد حد يمكن تخيله، يصبح هناك اتحاد مع مبالغاته وأكاذيبه تودي في نهاية الأمر بحياته حيث يقرر أبو شلاخ البرمائي أن يقفز من الدور العاشر عندما يريد أن يثبت ادعاءه بأن هوايته الرياضية هي القفز من الأماكن العالية، لكنه يموت مما يجعل الصحفي توفيق يرفع الفصول التي أعدها من الكتاب رغم أنها لم تكتمل «بسبب النهاية المفجعة غير المتوقعة للسيد يعقوب المفصخ الشهير بأبو شلاخ البرمائي» إلى رئيس التحرير. هل هذه النهاية أمر يمكن أن نحمله على دلالة المثل الشعبي (حبل الكذب قصير)؟ وفقاً لما عبر عنه بدقة الصحفي توفيق من أن هذه النهاية «مفاجئة وغير متوقعة»، يصبح خروج أبو شلاخ البرمائي عن نص مبالغاته أمراً له علاقة بدلالة العمل الكلية. إذ أن من الواضح أن هذا العمل يؤدي دوراً سردياً في فضح الواقع وكشف كثير من ممارسات بعض الفئات الاجتماعية في إدارة الثروات والأزمات السياسية. غير أن هذا النموذج الذي يفضح ويعري يصل إلى نقطة يجب أن يتوارى، إما لأن استمراره لن يضيف جديداً، أو لأن بقاءه يتناقض مع فكرة أزمة الإنسان بين بداية ونهاية، أو لأن هناك قوى لن تتسامح مع مبالغات البطل الواقعية. وفي كل الأحوال ينتهي العمل بمخرج قد أعده الكاتب سلفاً وهو تقرير يرفعه الصحفي توفيق إلى رئيس تحريره. فهذا الاختفاء المتمثل في موت أبو شلاخ، يرمز إلى عدم جدوى الحديث في مواجهة واقع لا ينفع معه سوى الفعل.

بنية الحكي:

تقوم بنية الحكي في العصفورية وأبو شلاخ البرمائي على توالد الحكي والاستطراد. وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تناصي مع ألف ليلة وليلة. فليس هناك من حدث متصل في هذين العملين، بل هناك إطار عام يسمح للعملين بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية. غير أن العملين محكومين بأسلوب سردي محدد يظهر بشكل كبير في مسألة استنطاق الراوي أو دفعه للحديث. وهو ملمح نجده في النص التراثي السردي عموماً وألف ليلة وليلة على نحو خاص. فهناك، كما يقول عبدالفتاح كيليطو، «قاعدة شبه عامة وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر[٢٩]». وهو أسلوب شائع في المقامات حيث يطلب راوي المقامات من بطله أن يقوم بسرد حكايته. وهو ما نجده في حالة الدكتور ثابت حيث يسأل البروفسور أن يسرد له مع ملاحظة إلحاحه في السؤال عندما يستطرد البروفسور بعيداً خارج الموضوع، حيث نواجه كثيراً سؤالاً مثل هذا من قبل الدكتور ثابت: «لو سمحت، يا بروفسور، ممكن نبلش نحكي جد؟[٣٠]» وبهذه الآلية يصبح العمل بين راو متعطش للحكي ومتلق باحث عن مزيد من الاستطراد الحكائي. ففي حالات كثيرة كان الدكتور ثابت يعيد البروفسور إلى النقطة التي يود أن يعرف عنها. فالراوي راغب في أن يروي كل شئ، بينما المتلقي انتقائي في ما يود أن يعرف. غير أن الراوي كثيراً ما ينصاع إلى رغبة المتلقي طمعاً في الخلاص من عبء روايته التي يود أن يفرغها.

وهذه الطريقة هي ذاتها التي نجدها في رواية أبو شلاخ البرمائي، بل أكثر وضوحاً من العصفورية، حيث يقوم العمل في الأساس على محاورات صحفية بين الصحفي توفيق وأبو شلاخ، الأول باحث عن المعرفة عن طريق الأسئلة، فهي مفتاحه إلى عالم أبو شلاخ، والثاني أبو شلاخ الذي يندفع للإجابة بفرح تحركه الرغبة في الحكي بشكل كبير. بل إنه في أحيان كثيرة يبتدع أسئلته الخاصة ليجيب عليها، وهو ما نجده أيضاً في العصفورية.

ملمح الاستطراد يأخذ حيزاً كبيراً في العملين، حيث يخرج كلا الراويين عن جادة الرواية إلى هوامشها، وهو ما يجعل المتلقيين، الدكتور ثابت والصحفي توفيق يقومان بدور إعادة الحكي إلى مساره بغية الوصول إلى مبتغاهما، مدفوعين برغبتهما في معرفة ما يحتاجان. فهناك فرق بين ما يوده الراويين وبين حاجة المتلقيين. فالراويان غير مسئولين عن روايتهما، فأحدهما مجنون مرفوع عنه القلم، والآخر كذاب إلى درجة يصعب معها معرفة الحقيقة من المبالغة. أما المتلقيان فهما مسئولان عن وظيفتين، وهي نقل فحوى الروايتين بصرف النظر عما يودان أن يسمعاه. فالطبيب النفسي مدفوع بحكم وظيفته لمعرفة التفاصيل، وليس برغبة الاستمتاع، وكذلك الصحفي توفيق مكلف بإعداد كتاب عن سيرة أبو شلاخ البرمائي. ولنا أن نتخيل مشقة المهمة بالنسبة للمتلقيين عندما يمتطي الراويان صهوة الاستطراد التي تأخذهما بعيداً جداً. وهنا يأتي التدخل من قبل المتلقيين ليعيدا سياق السرد إلى الوضعية التي يودان. وكأن هذا الأسلوب هو من أجل خلق توازن بين معطيين أساسين؛ الرواية والتلقي أو الراوي والمتلقي.

تنطوي بنية الحكي في العملين على إستراتيجية جلية، وهي رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية مع رواية سير خيالية لكثير من الشعراء غير ما هو معلوم عنهم. وهذه الطريقة تذكرنا برسالة الغفران حيث يتأسس العمل على ابتداع حكايات عن شعراء، جاهليين وغيرهم، تدور في العالم الأخروي، ينجم عنها محاكمة ضمنية لمضمون شعرهم الذي ربما قادهم إلى الجنة أو إلى النار. غير أن استخدام الشعر في العصفورية وأبو شلاخ البرمائي يأتي لوظائف سردية تشيع فيها أجواء السخرية. كما أن معظم الشعر المروي في أبو شلاخ البرمائي مكتوب خصيصاً للعمل ومواكب للأحداث، بل إنه يأتي تابعاً للسرد بوصفه مادة يمكن أن تكثف المحتوى السردي.

خلاصة القول أن العصفورية وأبو شلاخ البرمائي يتناصان سردياً مع التراث السردي بوضوح، لكنه التناص الذي ليس عالة على المنجز التراثي، بل يُعد تناصاً خلاقاً فيه خصوصية الاستخدام وتطوير الأدوات بما يتلاءم ومتطلبات السرد الحديث.

ازدواجية الخطاب / ازدواجية الثقافة:

رغم تداخل الأبنية السردية في العملين، إلا أن هناك تمايزاً في لغة الخطاب. فبينما تعتمد العصفورية اللغة الفصحى في السرد وفي أغلب الحوارات وفي الشعر المروي، فإن أبو شلاخ نص عامي اللغة في الحوارات وفي الشعر. بالإضافة إلى هذا الفارق في الخطاب، فإن هناك فرقاً في المحتوى الذي يظهر في العصفورية خطاباً مثقفاً ولا أقول نخبوياً، بينما يغلب طابع المضمون الشعبي على أبو شلاخ. هذا التمايز في الخطاب وفي المضمون هو المحدد الرئيس لطبيعة كل عمل. وكأن القصيبي بعد أن فرغ من العصفورية بخطابها الجمالي سرداً وشعراً، وبتجسيدها لفكرة عامة تكشف أزمة المثقف وخطاب المثقف الذي بدا غير قادر على مواجهة معضلات الواقع، أراد أن يقدم عملاً آخر يجرب فيه الخطاب السائد وهو الخطاب العامي. لقد تجسدت أزمة أبو شلاخ في أنه ظل يعيش على هامش الحياة، فابتدع لنفسه حواريته الخاصة واتخذ من السخرية والادعاء والزعم بالبطولة مدخلاً للحياة، ليقدم نفسه إلى متن الحياة التي لا تعترف إلا بأهل السلطة والمال. وهو ما جعل أغلب مزاعمه وأكاذيبه تتسم بالطابع السياسي والمالي تعويضاً عما ينقصه. وفي النهاية يوصله ادعاؤه وكذبه إلى الموت كرمز دال على بقاء شريحته الاجتماعية عند حافة الفناء، فليس لها إلا أن تحلم وتتخيل وتروي خيالاتها كعزاء أخير.

غير أن ما يجب أن نلتفت إليه هو حضور الشعر بكثافة عالية في الروايتين، مع تركيز واضح على استحضار الشعر الفصيح في العصفورية، والشعر العامي في أبو شلاخ البرمائي. إن الشعر في ثنايا الروايتين يؤدي دورا تكثيفياً للأحداث، فيتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد. فالشعر الفصيح في ثنايا العصفورية يخرج من فضاء القصيدة بوصفها الغنائي إلى فضاء السرد ليكتسب بعداً درامياً متناغماً مع الأحداث. وإذا كان شعر العصفورية فصيحاً، فهو أيضاً مروي لشعراء آخرين وليس من إبداع الشاعر / الكاتب، وهو ما نجد خلافه تماماً في أبو شلاخ البرمائي، حيث يأتي الشعر في سياق الأحداث السردية وليس من خارجها. فالشعر مصنوع لأغراض السرد. وهو ما يجعله خطاباً معتمداً في وجوده على العمل السردي.

هذان العملان يتجاوران ويفترقان، لكنهما يقدمان نمطاً من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا المحلية. فهي خروج صريح على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها. فهل لها من خصوصية محلية يمكن أن نربطها بتنامي التجربة السردية المحلية؟ سؤال يبدو صعب الإجابة، غير أنه من الضروري أن نسأل مثل هذا السؤال وخاصة أن هناك أكثر من خمسة أعمال سردية أصدرها القصيبي مما يؤكد أن كتابته للسرد ليست مجرد نزوة شاعر أراد أن يكتب سيرته الذاتية، بل إنه يكتب كمن يؤسس تياراً سردياً على مستوى الصياغة وعلى مستوى تناول الموضوعات. ويكفي أن نتأمل أبو شلاخ البرمائي وكيفية تناوله للطفرة النفطية من زاوية الذين أثروا واستغلوا وعاثوا في الأرض فساداً، وليس على مستوى تأثيراتها الاجتماعية كما نلاحظ في كثير من الكتابات الأخرى. العصفورية وأبو شلاخ البرمائي عملان سرديان يحضران في كثير من سمات السرد وآلياته، ويفترقان في لحظة البحث عن معنى.

عبده خال وبنية الحكي الخرافي والأسطوري:

وتُعد تجربة عبده خال واحدة من التجارب الثرية في مسيرة الرواية السعودية في هذه المرحلة. بدأ عبده خال كاتباً للقصة القصيرة في أوائل الثمانينيات، وانتهى به الأمر كاتباً للرواية منذ العام ١٩٩٥ تاريخ صدور روايته الأولى (الموت يمر من هنا). اتسمت تجربة عبده خال بلمسة شعبية من خلال التركيز على التناص التراثي الشعبي، غير أن القول بذلك دائماً مجاف للحقيقة. فالمتأمل في روايات عبده خال، الأيام لا تخبئ أحداً أو الطين أو فسوق وغيرها من الروايات سيلحظ وبوضوح ميل نحو تأسيس جدلية حوارية مع واقعه بأبعاده السياسية والتاريخية.

لقد عنى عبده خال باستخدام جماليات سردية متعددة في رواياته من أبرزها تقنية الرواية داخل الرواية كما في رواية (الأيام لا تخبئ أحداً) وفي رواية (الطين) مع بعض الاختلاف. ومن الظواهر المرصودة في تجربة عبده خال هي عدم القدرة على إحداث التوازن المطلوب بين السرد والوصف. فجاءت معظم روايات مثقلة بالوصف الذي يبطئ السرد ويثقل العمل بحركة بطيئة. وهو ما نتج عنه تضخم رواياته، رغم

أن الحادثة المروية يمكن أن تختزل في قصة قصيرة كما هو الحال في رواية (فسوق، ٢٠٠٥م).

تأتي رواية (الطين، ٢٠٠٢) للروائي عبده خال بوصفها واحدة من أهم الروايات في أدب عبده خال وفي سياق الرواية السعودية، ليس في موضوعها فحسب، بل في تكنيكها. فهي رواية متجاوزة على صعيد التكنيك، والفكرة، واللغة. وربما تكمن طرافة الراوية في أن القارئ جزء من تركيبة الرواية بهواجسه، وبما يتقاطع به مع البطل أثناء رحلة البحث عن يقين وجوده.

تقوم الرواية على فرضية وجود عالمين للإنسان، عالم له حضور مادي محسوس بالنسبة للآخرين، وآخر مادي محسوس له فقط. وهذان العالمان لا يتناقضان ولكنهما يتكاملان. غير أن معضلة البطل أنه غير قادر على أن يبوح بذلك لأحد، وهو ما جعله يلجأ إلى طبيب نفسي ليساعده على فهم ظاهرة إمكانية تواجده في مكانين مختلفين في وقت واحد! وليثبت يقينه للطبيب وقف تحت الشمس وطلب من الطبيب أن يراقب إن كان يرى له ظلاً. وعندما لم يجد الطبيب له ظلاً أكد أنه أمام حالة استثنائية تحتاج إلى البحث والاستقصاء.

منذ تلك اللحظة تأخذنا الرواية إلى عالم البطل المليء بالأسرار والأعمال الأسطورية في قرية نائية في منطقة جازان في جنوب الجزيرة العربية وفي زمن يعود إلى أوائل القرن الماضي. وتكاد هذه النقلة تحدث قطيعة مع الفكرة السالفة الذكر، لطول مداها، ولغزارة محتواها، وتشعب أحداثها. غير أن قدرتها على خلق الدهشة وإضفاء الجو الأسطوري على الأحداث وتقديم شخصيات مفعمة بالحيوية جعل القارئ في لهاث مستمر لكشف وقائع رحلة المكان ببطله وناسه، وتحولت القرية إلى مركز يكبر بناسه الذين لا يدركون عالماً أبعد منه، وإن علموا شيئاً غيره، فهو عالم مخيف يتهددهم.

لقد أقامت الرواية بعفوية سردية وانسيابية مطلقة عالمين يجريان في طريقين متوازيين عالم القرية بأسراره وحكاياته، وعالم البطل الذي نشعر بغيابه في أحيان كثيرة، بيد أنه حاضر يروي ويشارك في صناعة غرائبية هذا العالم، فهو طفل يصاب بالشوطة التي أهلكت أهل القرية

فيقرر والده صالح التركي أن لا أمل في شفائه، فيلقيه مع جثث الموتى خارج القرية، لكن مسعدة الشخصية الخارجة عن السياق العام بشبقها واشتهائها الدائم للرجل حتى وهي في سن متقدمة، تلجأ إلى احتضان الطفل / البطل حيث تطببه، وتتخذه بعد شفائه، أداة لتحقيق شبقها الجنسي.

يعاني البطل من إرهاص تربية نفسية مصدرها والده الذي يعاني بدوره من رفض أهل القرية لإعطائه أي دور في الحياة العامة. ومعضلة صالح التركي أنه ينتمي إلى عنصر غير عربي، تركي. فظل في حالة تضاد مع أهل القرية. فهو يعتبرهم أقل من أن يستحقوا الحياة لجهلهم وغبائهم الفطري، وهم يعتبرونه ماكراً وخائناً لا أحد يثق به. وأحدث هذا التصور المتبادل حالة نفور تام بين الطرفين ترتب عليه أحداث ومفارقات عدة.

يعيش البطل كل مفارقات عالم القرية الأسطورية، حيث يبدأ رحلة العودة من الموت التي حكمت جو الرواية من البداية إلى النهاية، «أذكر أنني مت ...». فهو يقرر موت عالم، وولادة عالم آخر في حياته، وهو يتصور أن ولادتها الثانية جاءت ولادة غير محسوسة بالنسبة للآخرين، حياة لها نواميسها المختلفة، فهو يمكن أن يتواجد في مكانين مختلفين في وقت واحد، ذلك السر الذي يبحث له عن يقين جعله يلجأ إلى طبيب نفساني.

تستحوذ حالة البطل على الطبيب بالكامل، فلم يعد موقناً بشيء في العالم إلا الرغبة في إثبات أن هناك حياتين لكل شخص، حياة محسوسة وأخرى غير محسوسة. فيراسل المختصين في حقول علم النفس والاجتماع واللاهوت والفيزياء بغية عرض أفكاره والاسترشاد بما يمكن أن تقدمه الحقول المعرفية الأخرى من إجابات أو إيحاءات أخرى. غير أن الإجابات تأتي على عكس ما يشاء فيقرر أن يعرض تصوراته واستنتاجاته على مؤتمر دولي يذيع فيه نتيجة بحثه في وجود عالمين لكل إنسان.

لكن المفارقة تكبر عندما نصل إلى أن كل هذا العالم الذي صنعته الراوية هو عالم الطبيب نفسه، فهي هواجسه وخيالاته منذ الطفولة في وإمكانية وجود عالمين. وتعيدنا الرواية إلى إمكانية الممكن وغير الممكن في دوامة تخلو من اليقين المطلق.

لقد صنعت الرواية منذ البداية عالمين، عالم واقعي بأمكنته وشخوصه وأحداثه، وعالم خيالي غرائبي. وأثناء مسيرة الراوية يختلط العالمان إلى درجة تختفي معها الفواصل والحدود الصارمة التي نتشبث بها. أما العالم الواقعي فيتمثل في تحديد الأمكنة، الرياض، جدة، جازان، حيث تؤدي دوراً في تأكيد صلة هذا العالم بالواقع المحسوس من حولنا. كما أن هناك استحضاراً حقيقياً للأسماء، مثل الدكتور أبو بكر باقادر، أستاذ علم الاجتماع في جامعة الملك عبدالعزيز، والدكتورة حنان أستاذة علم النفس بجامعة الملك سعود بالرياض، وشخصية الملك سعود، والإمام البدر وغيرها من الشخصيات. أما الأحداث فمنها ما هو واقعي ومنها ما هو خيالي أسطوري، فواقعية الأحداث تتمثل في عزل الملك سعود وتنصيب الملك فيصل. وهذا الاستحضار الواقعي يقابله طفرة في توظيف الأحداث الخيالية والأسطورية وربطها بنسق من السرد الذي يجعل الأحداث الواقعية منها والخيالية تتحد من أجل تكوين صورة سردية لفكرة وجود عالمين في حياة كل شخص. فوقوفنا على حالة البطل من زاوية واقعية، يختلف في شكله عندما ننظر إليه من ناحية خيالية، ذلك أن الغاية هنا هو التحقق من ادعاء البطل الذي تحول إلى ادعاء للطبيب نفسه. إننا لا نملك أن نسفه رأي الطبيب نتيجة لمنطقية الشواهد الواقعية على التدليل على خيالية فكرة الوجود المزدوج للإنسان في لحظة واحدة. لقد استخدمت الراوية أعلى سلطة دينية، القرآن الكريم، لتدلل على وجود كبير من حولنا لا نشعر به. إن هذا الرؤية التي ساقتنا الراوية إليها، بل وجعلتنا ندخل في دائرة البحث عن اليقين الذي بدأه الطبيب حسين مشرف، نصل معها إلى اتهام الطبيب نفسه بالجنون والمرض، واتهام ضمني لنا، لأننا جزء من لعبة نحسها لكننا لا نملك إثباتها.

إن الرواية تسعى إلى نسف رغبة الإنسان في توسيع سلطته على العالم، ونقض مركزية التصور الإنساني فيما يتعلق بالوجود من حوله. فالإيحاء الكبير الذي حملته الرواية يصل بنا إلى حدود الرغبة التي يحملها الإنسان بشأن تجاوز حدود السلطة بمفهومها الواقعي. غير أن الإنسان ذرة أصغر من أن يدعى امتلاك الحقيقة من حوله، بل إنه أقل شأناً من أن يدعي القدرة على السيطرة على العالم. وما محاولة

صالح التركي والد البطل في امتلاك زمام القرية، إلا ذلك الرمز المصغر للبحث عن السلطة والسيطرة. ونهايته المأسوية على يد زوجته التي يمكن أن ينظر إليها على أنها رمز للسلطة نفسها التي قتلت طموح صاحبها. فقد ظل صالح التركي مستغلاً لزوجته ملغياً لإنسانيتها، فكبرت وتوحشت حتى قتلته بشكل بشع انتصاراً لواقعية وجوب التعايش مع الآخرين. فالسلطة في مفهومها ليست إخضاعاً للآخرين، بل هي في تأسيس علاقة منظمة مع الآخرين. لقد فهم صالح التركي أن السلطة امتلاك فمات بها، كما فهمت من قبل مسعدة أن علاقتها بالطفل / البطل استحواذ فكرها حتى ماتت منسية. بل إن البطل نفسه بادعائه، والطبيب بتأكيده على وجود عالمين متزامنين للإنسان هو رغبة في توسيع دائرة السلطة التي نبحث عنها. إن جبروت الإنسان أكبر من أن يحده خيال. فالسلطة تكبر بقدر الحلم بها، وتكبر أكثر بقدر الاستعداد على تحقيقها ذهنياً ونفسياً. وإذا كانت فكرة الوجود المزدوج قد تحولت إلى فكرة متسلطة على البطل أولاً، وعلى الدكتور حسين مشرف، فلا شك أن القارئ قد تماهى مع فرضية وجوده المزدوج، بل إن المتلقي يخرج من دائرة اليقين الواقعي إلى حالة من التصور الصوفي للحياة يعتمد الكشف والاتصال بالعوالم الميتافيزيقية. وهو ما دفع الدكتور حسين مشرف بوصفه أولاً متلقياً لحكاية البطل أن يلجأ إلى السحرة والأطباء الشعبيين ليجيبوا على سيل من الأسئلة عن ماهية الوجود الإنساني التي كبرت مساحتها بكبر رغبته في اكتشاف حقيقة أكبر لوجود تؤيدها آراء أخرى كسند ودليل على تصوره الذي بدأ يكبر. لقد وصل الطبيب في لحظة معينة إلى حالة من عدم اليقين بقوانين العلم المادي الذي رآه يقف سداً مانعاً أمام مساحة النفوذ التي يحتاجها.

لقد نجحت الراوية في قطع حبل التواصل الذي بدأ ينشأ مع فرضية الدكتور حسين مشرف عن وجود عالمين، وإعادة الفكرة إلى مجرد حالة خاصة بدأت باستقبال حالة مرضية وانتهت بحالة شاذة لطبيب وجد نفسه أمام معضلة شخصية، بل إن الراوية زعزعت يقيننا في إمكانية وجود حكاية للبطل من الأصل، فما قرأناه لا يعدو أن يكون قلق الطبيب وهو يفكر بصوت عالٍ اخترع عالم البطل ليبوح بخيالاته وتصوراته العلمية التي لم تجد قبولاً علمياً من أحد من أقرانه.

نجح الروائي عبده خال في أن يعبر بالرواية السعودية من الظلِّ إلى ظهيرة الإبداع، فرواية الطين رواية من العيار الثقيل قيمة وفناً، ولنا في السعودية أن نضع مع هذه الراوية نقطة ونبدأ بالتأريخ الروائي الناضج مع رواية عبده خال الطين. الرواية لها حضور إنساني أشمل من المحيط المحلي الضيق الذي اعتدناه سواء في كتابات عبده خال السابقة أو في كتابات غيره ممن أسهم في صنع التراكم السردي في الراوية المحلية. كما أنها حافلة بلغة روائية تزاوج بين الوصفية والسردية في تناغم حيوي وعفوي في مراحل كثيرة من الراوية. كما يحسب لهذه الراوية سعيها نحو تأسيس علاقة بين عالمين نحسب أنهما لا يلتقيان، عالم الخيال وعالم الواقع، لتصبح العلاقة متداخلة إلى الحد الذي لا يمكن أن نفصل بينهما.

رجاء عالم وبنية النص الفلسفي:

وتعد تجربة رجاء عالم واحدة من أهم التجارب الروائية ليس في السعودية فحسب، بل في الرواية العربية. فقد أصدرت العديد من الروايات بدأتها برواية (٤/ صفر، ١٩٨٧)، وتوالت رواياتها، (طريق الحرير، مسرى يا رقيب، سيدي وحدانة، خاتم) وغيرها من الروايات. ولعل الجامع الجمالي لرواياتها هو البناء السردي والاعتناء باللغة الروائية، والتناص مع التراث العربي وخاصة الصوفي منه. ولمقاربة تجربتها سنناقش رواية خاتم بوصفها مثالاً لتجربتها.

تطرح رواية (خاتم، ٢٠٠٢م) سؤال الذكورة والأنوثة بلغة روائية تسعى إلى البحث عن جدوى القلق الإنساني حول هذه الثنائية. في الأصل كان الجسد جسداً واحداً، قبل أن يتفتق عن ذكر وأنثى من أجل وظيفة بيولوجية بحتة. لكن الثقافات ما فتئت تحاور هذا الجسد، حتى ألغت الحيادية المطلقة في هذا الجسد وأحالته إلى جسد مؤدلج، جسد مذكر هو الأعلى، وجسد مؤنث هو الأدنى. وبين جدلية الأعلى والأدنى مارس الجسد المذكر كل ما في وسعه لإخضاع الجسد المؤنث. وميز الجسد المذكر نفسه بإقونات دلالية تقصيه عن التشابه مع جسد الأنثى. وحدد الجسد المؤنث حضوره بدلالات أخرى بعيدة عن دلالات المذكر.

رواية خاتم تعيد فرضية الجسد الواحد، تدفع الحدود إلى أقصى مدى، بل أنها تعيد تقاسيم الليل والنهار على أساس الذكورة والأنوثة، فالليل أنثى حيث ترتدي خاتم زِي الأنثى، والنهار ذكر حيث تمارس خاتم دور الذكورة إلى أقصى مدى.

خاتم .. جسد بين أسلوبين مختلفين .. جسد مسكون بحالتين، فهل خاتم تهزأ بفكرة الحدود الفاصلة بين الجسدين؟ خاتم هي المولود الأخير بعد سلسلة توائم، يموت فيها الذكور، وتبقى الإناث. مرارة الحرمان لدى الشيخ نصيب من عدم وجود طفل يحمل اسمه يدفعه إلى افتراض الوجود المشترك في جسد خاتم، غير أن خاتم تعشق الجسد المذكر ليس لخصوصيته البيولوجية، بل لخصوصيته الثقافية التي تدفعه للحياة بقوة. عشقت خاتم دور المذكر وعاشت معه في رحلة النهار. لكنها تعود في الليل لتمارس دور الأنثى. اتكأت الرواية كثيراً على الفرق الجوهري بين ملابس الذكر وملابس الأنثى بوصفها دلالة فارقة واضحة بين الجنسين، لكنها في حقيقتها تمويه تخفي تحتها حقيقة الإنسان، تخفي جوهر الإنسان، فالإنسان بمضمونه وليس بمظهره الخارجي. فالظاهر والباطن هو المعنى الخلفي لرحلة خاتم بين جسدين، إنها محطة وسط الفراغ الذي نغفله دوماً عند تقييمنا للإنسان. فهلال نموذج للذكر القاسي المارق، القاتل، المتجاوز لكل النوازع الإنسانية الخيرية، لكننا، رغم عدم تعاطفنا معه، نلمس في داخله نزعة نحو انتقاد الطبقية حيناً، وحيناً ميله الواضح نحو خاتم بوصفها أنثى. في الحالة الأولى يأخذ خاتم إلى عالمه حيث العوالم المهمشة أو العوالم السفلية، لكنه يأخذها فقط من أجل أن يكشف فوقية الحياة التي تحياها في الجبل. لكن ما يبقى من هلال هو ملامسته للحياة من خارجها دون النفاذ إلى جوهرها، وهو ما جعل سند يؤدي تماما الدور الآخر وهو البحث عن القيمة داخل الإنسان من خلال اهتمامه بجوهر الأحجار الكريمة. فلم تشغله حياة الأحجار الكريمة في شكلها، بل ما أخذ لبه وملك عليه حواسه هو جوهرها وعالمها غير المتناهي من الغنى والإثارة.

وجدت خاتم في العود والغناء والموسيقى عالماً غير متناه من اللذة والإشباع الروحي وهو ما وجدته في عالم الدحديرة من خلال اتصالها

بزرياب الحلبية، وهي نموذج آخر للوجود المزدوج حيث جاء إعجاب والدها بزرياب المغني دافعاً ليسمي ابنته بزرياب. وهي فكرة تشير إلى أن قلق الشيخ نصيب من تنصيب الأنثى في موقع الذكر فكرة قديمة. وهذا التكرار يؤكد إلحاح الهاجس النفسي بين ما يمكن أن يحقق الوجود المذكر على حساب الوجود المؤنث في السياقات الاجتماعية. ولعل فكرة الغناء والموسيقى التي تشترك فيها خاتم مع زرياب هي رمز للبحث عن المشترك بين الجنسين، لذلك فأن للموسيقى عمق روحي يتصل بباطن الإنسان وهي المعادلة التي سعت الرواية إلى تأكيدها.

سيطرت على الرواية ثنائية مطلقة لا يمكن الخلاص منها. فرغم مسعى الرواية إلى افتراض فكرة الجسد، أو التعايش مع الجسد الواحد، فإن كل شيء يعود إلى أصل الثنائية التي تحكم كافة أوجه الحياة الطبيعية أو الاجتماعية. فخاتم تتأرجح بين جسدين، لكنها في النهاية تموت ليس بوصفها المادي، بل وبصفها المزدوج لتبقى فكرة الانتماء إلى جنس صريح هي الأمر الحاسم. وخاتم تمارس حياتها في الجسدين من خلال ثنائية الليل والنهار، وخاتم تستند إلى عالمين مختلفين هما عالم الجبل الذي يرمز للسيادة والطبقة العليا، وعالم الدحديرة، وهو المكان المنخفض، وهو عالم الطبقة الدنيا. وما يحسب للرواية أنها صنعت ذلك الاحتياج المستمر لهذه الثنائية التي بدت بحاجة إلى عون روحي تمثل في عالم المسجد الذي كان أول نقطة اتصالٍ لها، بعالم الدحديرة تم من خلال وسيط روحي عند نقطة بدت مدخلاً غرائبياً يشبه فكرة الاتصال الصوفي. وأخيراً ثنائية الظاهر والباطن. وقد قدمتها الرواية في أكثر من رمز، لعل أهم هذه الرموز تمثل في عشق سند للأحجار الكريمة، ليس بوصفها المادي، بل بوصفها الروحي. لقد أسهبت الرواية في أهمية نفاذ البصيرة للكشف وهتك الحجب التي تعزلنا عن الوصول إلى جوهر الأشياء. وهو ما تبوح الرواية به عند الحديث عن أنواع الياقوت: «عثر سند لخاتم في قبيلة الياقوت الأبيض على إجابة، ملجأ من نصبتها الحائرة بين دنيا الإناث والذكور، هذه النصبة التي شاءها بلا رأفة الشيخ نصيب، ... حدث سند نفسه أن ليس لخاتم أن تتسول في عالم الذكور بعد الآن، بوسعها أن تخلع بلا وجل هذه الهيئة الأثقل والأقل

شعاعاً والأصلب حجراً والأرخص[٣١]». دعوة إلى أن تكون خاتم الجوهر الذي يتحد مع حقيقتها الخارجية.

انقسم خطاب اللغة في الرواية إلى عالمين في التعبير عن حالة خاتم. فالاسم مذكر، وتقديمها مرة يجيء بوصفها أنثى من خلا تأنيث أفعلها أو تأنث اللغة الواصفة لخاتم، وأحياناً أخرى يأتي وصف خاتم بأنها ذاك الصبي أو الولد أو العواد، فهل في ذلك دلالة أم أن ازدواج اللغة هو ازدواج في الرؤية والموقف من خاتم بين كونها أنثى أو ذكراً؟ وهو ما يجعلها منسجمة مع فكرة الثنائية التي تركب منها العمل.

خاتم حياة استثنائية بين الولادة والموت. الولادة كانت بشارة، لكنها خاتمة للإنجاب، والموت كان خاتمة البشارة. هل كانت خاتم في الأصل ذكراً، تلبسته الأنثى، أم هي أنثى في ثياب ذكر على حد زعم هلال عندما يقول: «هذه ابنة نصيب الخنثى[٣٢]». إن كانت بنتاً ألبسها أبوها ثوب ذكر، فهذا ينسجم مع قلق الشيخ نصيب ومدى حرصه على وجود ذكر يمد وجوده، وينسجم أيضاً مع السياق العام الذي يفضل الذكور على الإناث. كما أن مقدمة الرواية أوحت بأن الشيخ نصيب محروم من الذكور. أما مجيء أنثى فهو يحمل إثارة روائية تجعل المتلقي ينتظر ردة فعل الشيخ الباحث عن أصله بين فخذي صبي من صلبه. كما أن محاولة الشيخ في ربط سند بنسبه من خلال الرضاعة تأكيد على قلق الشيخ وحل معضلة غياب الذكر من عقبه. أما إن كانت خاتم ذكراً وهو ما توحي به نهاية الرواية على نحو غامض وغير مفهوم، فهذا ما لم أجده مبرراً روائياً ولا ثقافياً. هل مطلوب في هذه الحالة أن ترهق الكاتبة نفسها بتسطير صفحات بدت في النهاية بلا معنى؟ هل هي هفوة تقنية، أم خلل في الرؤية؟ قد لا تكون هذه ولا تلك، لكنها بدت كافية ليشعر معها القارئ بعبثية القراءة التي تفضي إلى فراغ.

ورغم أن هذه التجارب المختلفة تمثل نفسها، ورغم أن التمايز الفردي سمة بينة فيها، فإنه يمكن القياس عليها للخروج بمشهد بانورامي لإدراك أبعاد الصورة بشكل أكبر. هذه ملامح عامة عن التحولات السردية عبر شواهد تمثل أبرز ما أنتجه الروائيون في هذه المرحلة. وهي مرحلة شهدت فيها الرواية صعوداً ملحوظاً لهياكل سردية جديدة لم تكن

مألوفة من قبل. فتجربة القصيبي تجربة تستحق المتابعة. فهي تجربة غنية في محاولتها إعادة بناء العالم برؤية سردية ساخرة ومؤلمة في الوقت نفسه. وهذه تجربة عبده خال كما تجلت في رواية الطين، تجربةٍ أقرب للأسئلة الفلسفية الحائرة. فهو في هذه الرواية ذهب بعيداً في قراءة ملامح الواقع الفظ من حوله. أما تجربة رجاء عالم فهي تجربة غنية بتناصها وتقاطعها مع السياقات المختلفة من حولها. ففيها الديني والثقافي والفلسفي والأسطوري، وهذه سمات تحضر بكثافة في كل أعمال رجاء عالم. وإلى جانب هذه السمات، فإن سمة التعبير اللغوي بلغ ذروته في الرمزية والشعرية في روايات رجاء عالم، مع قدرة ومهارة في سك لغة خاصة بها، منسجمة مع المنطلقات المعرفية لرواياتها.

ومهما يكن فقد حققت هذه المرحلة (مرحلة التحولات الكبرى) ما لم تحققه المراحل السابقة، من حيث غزارة الروايات المنشورة للجنسين، بالإضافة إلى التطور النوعي الجمالي والمعرفي في الرواية السعودية. لقد أصبحت الرواية السعودية ذات حضور فاعل في سياق الرواية العربية. ويكفي أن نتأمل تجربة غازي القصيبي ورجاء عالم وعبده خال على وجه الخصوص لندرك الأثر التي تركته رواياتهم في القارئ العربي خارج المملكة.

هوامش الفصل الثالث

١. تودوروف، تزفيتان. «مقولات السرد الأدبي»، طرائق تحليل السرد الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م، (ص ٤١).

٢. الحازمي، منصور. فن القصة في الأدب السعودي الحديث. الرياض: دار ابن سينا للنشر، ط٤، ٢٠٠٥م، (ص ٣٣).

٣. المرجع السابق، (ص ٣١ - ٣٢).

٤. لحمداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٣، (ص ١٧).

٥. بارت، رولان. «التحليل البنيوي للسرد»، طرائق تحليل السرد الأدبي. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م، (ص ٢٣).

٦. لحمداني، (٢٣ - ٢٥).

٧. القحطاني، سلطان. الرواية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها (١٩٣٠-١٩٨٩). الرياض: مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة، ١٩٨٩م، (ص ١١٨.)

٨. أمين، بكري شيخ. الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٢م، (ص ٤٧٥ - ٤٧٩).

٩. الحازمي، (٥٤- ٥٦).

١٠. كيلباترك، هيلاري. «الرواية المصرية: من زينب إلى عام ١٩٨٠م»، ضمن كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي (الأدب العربي الحديث)، ترجمة: حسن النعمي، تحرير: عبدالعزيز السبيل وآخرون، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٢م، (ص ٣٢٣).

١١. القحطاني، (ص ١٣١).

١٢. الشنطي، محمد صالح. فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر. جازان: نادي جازان الأدبي، ١٩٩٠م، (ص ٧٩).

١٣. المرجع السابق، (ص ٨٢).

١٤. النقاش، رجاء. أدباء معاصرون. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨م، (ص ٨٣).
١٥. الغيوم ومنابت الشجر، (ص ١١).
١٦. المصدر السابق، (ص ٧٩).
١٧. الحصون، (ص ٦١).
١٨. المصدر السابق، (ص ٦١).
١٩. محفوظ، نجيب. الطريق. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٤م.
٢٠. صالحة، (ص ٦٨).
٢١. المصدر السابق، (ص ٣٢).
٢٢. المصدر السابق، (ص ٤٦ – ٥٠).
٢٣. المصدر السابق، (ص ٤٢).
٢٤. المصدر السابق، (ص ٤١).
٢٥. المصدر السابق، (ص ١٢٢).
٢٦. القصيبي، غازي. أبو شلاخ البرمائي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠، (ص٩٨).
٢٧. المصدر السابق، (٩٨).
٢٨. المصدر السابق، (ص ٢٠).
٢٩. المصدر السابق، (ص ٢٠٥).
٣٠. كيليطو، عبدالفتاح. الغائب: دراسة في مقامة للحريري. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٧، (ص ٤٩).
٣١. القصيبي، غازي. العصفورية. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٦ (ص ١٥).
٣٢. عالم، رجاء. خاتم. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، (ص ١٠٦).
٣٣. المصدر السابق، (ض ٨٦).

وقفة أخيرة

وقد مر القارئ الآن بتحولات الرواية السعودية سواء في إطارها الزمني أو الموضوعي أو الفني، فلا بد من سؤال عن المستوى الفني للرواية السعودية، ومدى مواكبتها للفن الروائي العربي والعالمي؟

قبل أن نحاول مقاربة هذا السؤال، ينبغي أن نضع في أذهاننا أننا أمام تجربة روائية سعودية عمرها قصير، خاضعة في نموها لمجتمع متحول ومتغير تبعاً للظروف المحيطة به. فعندما وضعنا تصورنا في الفصل الأول، ونحن نضع المحددات الزمنية للرواية، ربطنا الانتقالات الزمنية في مسيرة الرواية بتحولات المجتمع، وبالمؤثرات الخارجية والداخلية التي أثرت في تكوينه. وإذا كنا قد نبهنا على قلة المنتج الروائي من حيث الكم، في المرحلتين (النشأة والتأسيس)، فهذا يعني بالضرورة تواضع التجربة الفنية في هاتين المرحلتين. فقولنا نشأة وتأسيس هو تقييم فني، قبل أن يكون تاريخياً، يضع روايات هذه المرحلة في إطار فني يحميها من تحامل النقاد عليها ومعاملتها وفقاً للنموذج الفني المتعارف عليه نقدياً.

أما المرحلة الثالثة (مرحلة الانطلاق) فهي انطلاق نحو زيادة التراكم الروائي، ونحو الالتفات لموضوعات جديدة، لعل من أبرزها العلاقة الجدلية بين القرية والمدينة كما في روايات عبدالعزيز مشري. كما أن إلمام بعض كتاب هذه المرحلة، وخاصة روايات المشري والصقعبي وحمزة بوقري ورجاء عالم وعمر طاهر زيلع، بأصول الفني الروائي أكسبهم مزايا فنية لم تتوفر لمن قبلهم. غير أن رواياتهم ما تزال تحمل بعض الهنات المعتادة في مثل هذه التجارب، مثل الوقوع في المباشرة والنبرة الانتقادية التي تنتج، أحياناً، عن حماس عفوي لدى بعض الكتاب جراء انفعالهم بالتجربة الروائية، أو الوقوع في عدم التوازن بين معطيي السرد والوصف، حيث تقع معظم الروايات في مأزق الزوائد الوصفية، فتتحول الروايات إلى مظهر من التوثيق والتفسير والشروحات والتعليقات والحبكات الفرعية التي قد تقلل من تماسك الرواية. ويمكن النظر في هذا السياق لرواية (الغيوم ومنابت الشجر) لعبدالعزيز مشري التي حفلت بالجوانب التوثيقية مما أضعف الجانب الفني فيها. بمعنى

أننا أمام خطاب وصفي لغوي ثابت مهما تغيرت المعطيات السردية. فمثلاً تشيع اللغة التوثيقية بشكل يحيل العمل الأدبي من وظيفته الأدبية الجمالية إلى وظيفة اجتماعية. فالتوثيقية هي الطابع السائد الذي يحيل العمل الأدبي إلى عمل توثيقي لأفعال وطقوس اجتماعية. إن القارئ لهذه الروايات وغيرها من روايات كتاب هذه المرحلة يخرج بفكرة مفادها أن بعض الكتاب يكتبون للتوثيق، ويكتبون للتأريخ، مستخدمين الفن وسيلة لكشف التجارب التي يعبرون عنها.

وفي المرحلة الأخيرة، مرحلة التحولات الكبرى، حدث التحول في صياغة مشروع روائي جديد، ويأتي ذلك بعد إرهاصات اجتماعية كبيرة، هزت ثوابت الحياة الاجتماعية بسيل من الأسئلة القلقة عن ماهية العلاقة بالآخر، وماهية الذات الاجتماعية في عالم مفتوح، وماهية التمدن ومتطلباته، وماهية الثوابت والمستجدات. هذه الأسئلة وغيرها شغلت النخب مثلما شغلت الرجل العادي على تمايز في منطلق التساؤلات وطبيعتها[1]. لقد وجدت الرواية مدخلها الأثير للإجابة على تساؤلات الحياة اليومية. فكانت الرواية صلة الوصل بين نخب متعالية، وشرائح اجتماعية متعلقة برجاء الوعي القادم. لقد هزت روايات القصيبي والحمد ورجاء الصانع، وليلى الجهني، وعبدالله ثابت قراء النص الروائي، أكثر مما هزتهم روايات عبده خال ويوسف المحيميد ورجاء عالم محمد حسن علوان رغم جودتها الفنية. الأولى فاجأت القارئ بكشف المسكوت عنه والتجرد من سلطة الرقيب، بينما الأخرى قاربت هذه التساؤلات برمزية فنية عالية وخاصة روايات رجاء عالم، بل تعد رواياتها محلقة في سماء فنية مغايرة جمالياً ومعرفياً. وفيما طرحناه من نقاش حول رواية (خاتم) في الفصل الثالث ما يوضح هذه الفكرة بشكل أكبر.

من أبرز سمات هذه المرحلة الحضور الكثيف للرواية النسائية. فلأول مرة يتساوى أو (يتقارب) عدد روايات المرأة الصادرة مع روايات الرجل في العام نفسه. ففي عام ٢٠٠٦ صدر ما مجموعه ٥٠ رواية نصف هذا العدد بأقلام نسائية. إن هذا يؤكد رغبة المرأة في أن تُسمع صوتها، وخاصة إذا عرفنا أن أغلب موضوعات الرواية النسائية هو موضوع الرجل بتسلطه وجبروته وهيمنته على المرأة. وقد لامسنا شيئاً

من ذلك في الفصل الثاني. لقد كان في قدرة الرواية على محاكاة الواقع مطمع لدى كثير من الكاتبات على امتطاء صهوة الرواية لتمرير رأي ضجت به صاحبته. وهي مناسبة لتأكيد أن معظم هذا النوع من الروايات افتقد الفنية المطلوبة للرواية، بل تحولت معظم الكتابات إلى تراكم لفظي ومنولوجات ذاتية، وتعبير عن مشكلات لا صلة لها بالفن الروائي.

وإذا كان هذا هو حال الرواية التي كتبتها المرأة، فإن الرواية التي كتبها الرجل لا تقل مسايرة لموجة الرواية. وهو ما أوقع بعضهم في الكتابة لمجرد الكتابة رغبة في الظهور والانتشار في زمن الإعلام والانتشار السريع. ولعله من الملائم هنا، أن نذكر أن سهولة النشر واندفاع الناشرين العرب لاستقبال الروايات السعودية الجديدة أغرى الكثير من الكتاب والكاتبات بالنشر. لقد لعب الناشر العربي في الترويج للجرأة الروائية على حساب القيمة الفنية، رغبة في الكسب المادي الصرف. وفي الإشكالية التي نشبت بين كاتب رواية (المطاوعة) ودار رياض نجيب الريس للنشر خير شاهد على ذلك.لقد أقبل الناشر على النشر لأن الرواية لكاتب سعودي، فاقترح العنوان وهيئ المناخ المناسب لدخول السوق السعودي من خلال نشر هذه الرواية التي بدت مثيرة في تناولها موضوع المؤسسة الدينية في المملكة، ولكنها، في السياق نفسه، افتقدت عوامل الجودة الفنية.

وتعد تجربة هذه المرحلة غنية بثلاثة أمور، أولها: أن نسبة المنشور فاقت كل التوقعات، بل تحول الأمر إلى ظاهرة، حيث عدها البعض طفرة أو تسونامي ألغى التدرج في نسبة المنشور الروائي. ففي عام واحد صدر من الروايات ما ظل الكتاب يناضلون من أجل إخراجه على مدى خمسين عاماً. ففي الفترة من ٢٠٠٠م إلى ٢٠٠٨م بلغ مجمل الروايات المنشورة ٢٧١ رواية وهو رقم يتجاوز النشور في الفترة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٩٩م الذي بلغ ٢٠٨ رواية. وقد لا يعني الكم المجرد شيئاً في ذاته، بل تكمن أهميته في ظهور أعمال جيدة بين هذا الكم الكبير.

الأمر الثاني يكمن في نواتج هذا التراكم الكمي الذي لا شك ساهم في خروج أعمال جيدة، قاربت مستويات فنية مميزة، وبدت ناضجة في مستواها وفي قدرتها على تناول موضوعات ذات أثر في سياقها الاجتماعي. ففي هذه المرحلة نستطيع أن نفخر بمجموعة روايات مع

ما فيها من هنات طفيفة هنا وهناك. من هذه الروايات: (العصفورية) للقصيبي، (الطين) لعبده خال، (خاتم) لرجاء عالم، (الحفائر تتنفس) لعبدالله التعزي، (وجهة البوصلة) لنوره الغامدي، (القارورة) ليوسف المحيميد، (توبة وسُليى) لمها الفيصل، (سقف الكفاية) لمحمد حسن علوان، ورواية (البحريات، ٢٠٠٦م) لأميمة الخميس. إذن الفنية المرموقة للرواية لا يمكن أن تظهر من فراغ، بل تحتاج إلى تراكم كبير من التجارب الروائية، تخرج منه روايات مميزة يشار إليها بالبنان.

الأمر الثالث، هو معالجة الكثير من الموضوعات المستعصية اجتماعياً، أو التي عدت من ثوابت المجتمع. فالجوانب السياسية طرقها تركي الحمد في رواياته بجرأة كبيرة وخاصة في ثلاثيته (العدامة، والشميسي، الكراديب). وربما تكمن أهمية معالجته في قدرتها على اقتحام الممنوع وتطويعه للأسئلة الروائية. أما الجوانب الدينية فقد تناولها غير كاتب مثل، مبارك الدعيلج في روايته (المطاوعة، ٢٠٠٦م)، وسمر المقرن في روايتها (نساء المنكر، ٢٠٠٦م)، لكن أكثرهم عمقاً كان عبدالله ثابت في روايته (الإرهابي ٢٠، ٢٠٠٥م). أما الجوانب الاجتماعية فقد شكل التعبير عنها ظاهرة بحد ذاتها، وأقصد الموضوعات ذات الحساسية التقليدية، مثل قضايا المرأة وما يتصل بها من قضايا شخصية، من اغتصاب وإجهاض، وعنف أسري، وغيرها من الموضوعات. ومن الروايات التي شكلت جرأة دفعت الكثير لاقتفاء أثرها رواية (بنات الرياض، ٢٠٠٥م) لرجاء الصانع التي عالجت العلاقات المفتوحة بين الجنسين، ورواية (فسوق، ٢٠٠٥م) لعبده خال التي عالجت قتل الشرف، ورواية (الفردوس اليباب، ١٩٩٨) لليلى الجهني التي عالجت وقوع المرأة في غواية الرجل والبحث عن إجهاض جنينها. وهي قضايا ذات حساسية استثنائية لقي كتاب هذا النوع من الروايات من العنت ما لقوا لأنهم تجرؤوا على الحديث عن المسكوت عنه في أعمال روائية صادمة للسياق العام.

وبعد، فالمشهد الروائي السعودي اليوم آخذ في الأتساع أفقياً بزيادة المنشورات الروائية، ورأسياً بزيادة التطور السردي، وزيادة جراعات الجرأة في مقاربة مشكلات المجتمع.

هوامش وقفة أخيرة

١. أورد هنا مقتطفات من مقابلة مع ناشر الرواية رياض نجيب الريس لندرك أبعاد المشكلة في اختيار العناوين لأغراض تسويقية تعتمد الإثارة في الغالب. المقابلة نشرت في جريدة الرياض في يوم الخميس ١١ شوال ١٤٢٧هـ - ٢ نوفمبر ٢٠٠٦م - العدد ١٤٠١٠: (نفى الناشر رياض نجيب الريس في حوار أجرته «الرياض» معه في بيروت أن يكون قد أجرى أي تعديل على رواية (المطاوعة) التي صدرت عن داره للكاتب السعودي مبارك علي الدعيلج، بما فيها عنوان الرواية نفسه. فالنص بكامله من وضع مؤلفه، وكذلك العنوان، مع أنه، وفي مراسلة بواسطة الإنترنت أعطانا هذا العنوان، أي «المطاوعة» أو اعتماد عنوان آخر هو: «مذكرات صحافي سعودي»، أو«مذكرات علماني في السعودية».)، ويقول أيضاً: (جاءنا بالبريد نص لكاتب سعود ي اسمه مبارك الدعيلج، عنوانه (المطاوعة). لا أنكر أن النص، ومعه العنوان، قد أغرياني كناشر، خاصة بعد الضجة التي أثارها كتاب سعودي عنوانه «بنات الرياض».. كما أنني أحب عادة الكتب التي تثير الجدل، كما أشجع الجيل الجديد على النشر. وهناك سبب آخر جعلني أهتم بهذا الكتاب هو أن مؤلفه سعودي، وأنا أريد أن أنفتح على الكتّاب السعوديين، وعلى السوق السعودية أيضاً، خاصةً وأننا، قبل معرض جدة الأخير الذي شاركنا فيه، لم نشارك سابقاً في أي معرض سعودي).

وعلق الكاتب مبارك الدعيلج محتجاً على قضية نشر الرواية بالطريقة التي نشرت بها، يقول: (ولأنني كاتب جديد فعلي أن أساهم في نفقات الطباعة، وقد أرسلت إليهم المبلغ المطلوب، وفي المقابل أرسلوا لي صورة العقد عبر الفاكس للاطلاع والتوقيع، لكنني وجدت في العقد بندا مجحفا يعطيهم الحق بالتدخل في نص الرواية دون الرجوع إلي، لذلك عزفت عن التوقيع، وبدأت التفاوض معهم حول هذا البند الذي أكدوا لي أنه مجرد إجراء روتيني يحدث مع الجميع، ومع ذلك لم أوافق عليه، ولم أوقع العقد، وبعدها فوجئت بإصدار الرواية دون عقد ودون مراجعة ودون اطلاعي على البروفة النهائية قبل الشروع في طباعتها.

ويضيف «بالنسبة إلى الإضافات فهناك الكثير من العبارات التي وضعوها داخل الرواية كما يوضع السم في العسل، وكلها تركز على سلوكيات المرأة، والتهجم على رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إضافة إلى تعبيرات بها إيماءات جنسية أضيفت لأسباب هم أدرى بها، واستخدام كلمات أو عبارات في غير مواضعها، وهذا يكشف عدم درايتهم باللهجة ويثبت عليهم التدخل السافر في روايتي».

وعن القضية والموقف القانوني مع دار رياض الريس يقول الدعيلج: لقد رفعت قضية على الدار، وأوكلت أمر القضية إلى مكتب بندر العساكر المحامي، وقد اطلع على المستندات وقال إن قضيتنا مضمونة بنسبة ٨٠ بالمائة، وأننا حتما سنكسبها لأن الموقف في صالحنا، ولأنه نشر الرواية قبل التعاقد معي، وهو بدوره بدأ في إجراءات رفع الدعوى القضائية لدى المحاكم اللبنانية وأنا لن أتهاون حتى يقف كل ناشر مشجع عند حده، ولا يسيء لمجتمعنا بسبب أهداف دنيئة)، منقول عن جريدة البيان الإماراتية من موقع

(http://www.s0s0.com/vb/showthread.php?t=6129)

٢. اليوسف، خالد، وحسن حجاب الحازمي. معجم الإبداع الروائي في المملكة العربية السعودية (الرواية). الباحة: نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م، (ص ٥٧).

ملحقات

ببليوغرافيا مختارة للرواية السعودية

الأنصاري، عبدالقدوس. التوأمان. دمشق: مطبعة الترقي، ١٣٤٩هـ.

أبو الفرج، غالب حمزة. الشياطين الحمر. القاهرة: مطابع الأهرام، ١٩٧٨م.

أبو دهمان، أحمد. الحزام: بيروت: دار الساقي، ٢٠٠١م.

أبوعلي، نداء حسين. ومرت الأيام. جدة: مطابع التوفيق، ١٩٩٨م.

للقلب وجوه أخرى. جدة: دار بحار العرب، ١٩٩٨م.

مزامير من ورق. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.

الأحمدي، عبدالرحيم. وادي العشرق .. مفازة الجن. الرياض: دار المفردات، ٢٠٠٦م.

باغفار، هند. البراءة المفقودة. الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٩٧٨م.

البراك، عبدالرحمن بن صالح. عمر الشيطان. الرياض: دار المفردات، ٢٠٠٦م.

البشر، بدرية. هند والعسكر. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٦م.

بوسبيت، بهية عبدالرحمن. سر في أعماقي. الرياض: دار العصيمي، ١٩٩٧م.

امرأة على فوهة بركان. الرياض: دار عالم الكتب، ١٩٩٦م.

بوقري، حمزة. سقيفة الصفا. الرياض: دار الرفاعي للنشر، ١٤٠٤ هـ.

التركي، إبراهيم. تضاريس الوجع. الرياض: دار إشبيليا للنشر، ٢٠٠٣م.

التعزي، عبدالله. الحفائر تتنفس. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٢م.

ثابت، عبدالله. الإرهابي ٢٠. دمشق: دار المدى، ٢٠٠٦م.

الجاسم، ناصر. الغصن اليتيم. أبها: نادي أبها الأدبي، ١٩٩٧م.

جمعان، عبدالله سعيد. القصاص. الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٣٩٩هـ.

ليلة عرس نادية، النادي الأدبي بالطائف، ١٩٩٠م.

الجهني، ليلى. الفردوس اليباب. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٨م.

جاهلية. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٦م.
الجهني، نايف. الحدود: تبوك: النادي الأدبي بتبوك، ٢٠٠٣م.
الحرز، صبا. الآخرون، بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦م.
الحضيف، محمد بن عبدالرحمن. نقطة تفتيش. الأردن: ٢٠٠٦م.
حفني، زينب. لم أعد أبكي. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٤م.
ملامح. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦م.
الحلاج، طيف. القران المقدس. البحرين: دار ليلى للنشر، ٢٠٠٥م.
الحمد، تركي. ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة (العدامة) بيروت: دار الساقي، ١٩٩٧م.
ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي). بيروت: دار الساقي، ١٩٩٧م.
ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب). بيروت: دار الساقي، ١٩٩٨م.
شرق الوادي. أسفار من أيام الانتظار. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٩م.
جروح الذاكرة. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠١م.
ريح الجنة. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م.
الحميدان، إبراهيم الناصر. ثقب في رداء الليل. القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر، (د. ت).
سفينة الموتى. بيروت: مؤسسة الأنوار، ١٩٦٩م.
رعشة الظل. الرياض: دار ابن سينا، ١٩٩٤م.
دم البراءة. جازان: النادي جازان الأدبي، ٢٠٠١م.
الغجرية والثعبان. القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠١م.
حيطان الريح. القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤م.
خاشقجي، سميرة. بريق عينيك. بيروت. المكتب التجاري، ١٩٦٣م.

قطرات من الدموع. بيروت. المكتب التجاري، ١٩٧٣م.

ودعت آمالي. بيروت. منشورات زهير البعلبكي، ١٩٧١م.

خال، عبده. الموت يمر من هنا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.

مدن تأكل العشب. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٨م.

الطين. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٢م.

الأيام لا تخبئ أحداً. كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠٢م.

نُبَاح. كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠٣م.

فسوق. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م.

الخضير، إبراهيم. عودة إلى الأيام الأولى. بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٤م.

الخميس، أميمة: البحريات، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٦م.

خوقير، عصام. السنيورة. جدة: تهامة، ١٤٠١ هـ.

زوجتي وأنا. جدة: تهامة، ١٤٠٣ هـ.

السكر المر. جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢م.

الدعيلج، مبارك علي: المطاوعة. بيروت: دار رياض الريس، ٢٠٠٦م.

دمنهوري، حامد. ثمن التضحية. الرياض: دار الفكر، ١٩٥٩م.

دمنهوري، سلوى عبدالعزيز. اللعنة. مكة المكرمة: مطابع الصفا، ١٩٩٤م.

الدميني، علي.الغيمة الرصاصية. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨م.

الدويحي، أحمد. ريحانة. القاهرة: دار شعر، ١٩٩١م.

أواني الورد. دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠١م.

المكتوب مرة أخرى. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠١م.

الرشيد، هدى. غداً سيكون الخميس. الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٩٧٨م.

الزامل، سارة أحمد. المرآة المنعكسة. الرياض، ٢٠٠٦م.

السباعي، أحمد. فكرة. القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٤٧م.

آل سعود، سيف الإسلام بن سعود. قلب من بنقلان. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٤م.

طنين. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٦م.

شحبي، إبراهيم محمد. أنثى تشطر القبيلة. الرياض: نادي القصة بجمعية الثقافة والفنون، ٢٠٠٢م.

السقوط مرثية الفقر والضياع. جدة، ٢٠٠٤م.

الشدوي. أحمد. صراع الليل والنهار، ج١. جدة: دار البلاد، ١٩٩٦م.

صراع الليل والنهار، ج٢. جدة: دار السروات، ٢٠٠٢م.

شطا، أمل. آدم سيدي. جدة، ١٩٩٥م.

غداً أنسى. جدة: دار تهامة، ١٩٨٠م.

لا عاش قلبي. جدة: شركة المدينة للطباعة، (د. ت).

الشمري، عبدالحفيظ. فيضة الرعد، حاسة الفناء. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠١م.

جرف الخفايا. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٤م.

الصانع. رجاء: بنات الرياض. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م.

الصحن، نايف. النساء قادمات. اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٣م.

الصقعبي، عبدالعزيز. رائحة الفحم. الرياض: مطابع الفرزدق، ١٩٨٨م.

الظفيري، ندى العريفي. الأماكن في عيون جمانة. الدمام، ٢٠٠٦م.

عالم. رجاء. ٤ صفر. جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٧م.

طريق الحرير. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥م.

خاتم. بيروت: المركز الثقافي العربي،٢٠٠١م.

مسرى يا رقيب. بيروت: المركز الثقافي العربي،١٩٩٧م.

سيدي وحدانة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨م.

حُبّي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠ م.

موقد الطير بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.

سِتْر. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.

عبدالخالق، فاطمة عبدالله (فاطمة بنت السراة). بعد المطر دائماً هناك رائحة. بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠٠٣م.

عبدالملك، وردة. الأوبة. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦م.

العبودي، محمد ناصر. المقامات الصحراوية. الرياض: مطابع التقنية للأوفست، ١٩٩٨م.

العتيبي، طارق بندر. شباب من الرياض. بيروت: دار الشفق، ٢٠٠٦م.

العتيق، فهد. كائن مؤجل. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.

العصيمي، عواض شاهر. أو..على مرمى الصحراء.. في الخلف. عمّان: دار الشرق، ٢٠٠٢م.

أكثر من صورة .. وعود كبريت. القاهرة: دار شرقيات، ٢٠٠٣م.

قنص. بيروت: دار الجديد، ٢٠٠٥م.

علوان، محمد حسن. سقف الكفاية. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٢م.

صوفيا. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٤م.

العليوي، سارة. سعوديات. البحرين: دار فراديس، ٢٠٠٦م.

العمير، وفاء. في حدة الأشواك. الرياض: دار المفردات، ٢٠٠٦م.

الغامدي، نورة. وجهة البوصلة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ٢٠٠٢م.

الفاران، أمل. روحها الموشومة به. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٤م.

الفيصل، مها محمد. توبة وسُليّ. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.

سفينة وأميرة الظلال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م.

قباني، منذر. حكومة الظل. دمشق: مركز الراية للتنمية الفكرية، ٢٠٠٦م.

القحطاني، سلطان. خطوات على جبال اليمن، مكتبة الصفحات الذهبية، ٢٠٠١م.

زائر المساء. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨١م.

طائر بلا جناح. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠م.

القرني، حسنة. ذاكرة بلا وشاح. الرياض. دار المفردات، ٢٠٠٥م.

القصيبي، غازي. شقة الحرية. لندن: دار رياض الريس، ١٩٩٤م.

العصفورية. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٦م.

سبعة. بيروت: دار الساقي، ١٩٩٨م.

حكاية حب. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠١م.

أبو شلاخ البرمائي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، ٢٠٠١م.

رجل جاء .. وذهب. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٢م.

سلمى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢م.

سعادة السفير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م.

الجنية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦م.

كتوعه، حنان مصطفى: عندما ينطق الصمت، المؤلفة، جدة، ٢٠٠٣م.

المحيميد، يوسف. لغط الموتى. كولونيا: دار الجمل، ٢٠٠٢م.

فخاخ الرائحة. لندن: دار رياض الريس، ٢٠٠٣م.

القارورة. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.

نزهة الدلفين. لندن: دار رياض الريس، ٢٠٠٦م.
المزيني، محمد. مفارق العتمة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م.
عرق بلدي. بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠٠٦م.
المسلول، ظافرة. ومات خوفي. الرياض: إصدارات النخيل، ١٩٩٠م.
مشري، عبدالعزيز. الوسمية. القاهرة: دار الطليعة، ١٩٨٦م.
الغيوم ومنابت الشجر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
الحصون (ديك الشيبة). الرياض: دار الأرض للنشر، ١٩٩٢م.
ريح الكادي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.
في عشق حتى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م.
صالحة. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦م.
المغزول. بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٦م.
المضحي، أميرة. وغابت شمس الحب. الدمام: دار الكفاح، ٢٠٠٦م.
المعجل، عبدالله. الغربة الأولى. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٠م.
مغربي، محمد علي. البعث. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٤٨م.
مفتي، فؤاد صادق. لحظة ضعف. جدة: تهامة، ١٩٨١م.
المكي، هاجر. غير .. وغير. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.
المهنا، عبدالكريم. كواكب نبطية. الرياض: مطابع نجد، ٢٠٠١م.
أثل الدوادمي ولا نخيل العراق. الرياض: مطابع نجد، ٢٠٠٢م.
حب في زمن الإرهاب. الرياض: مطابع المداد، ٢٠٠٤م.
المهوس، منصور. الشمس تنام في الظهيرة. الرياض: مكتبة العبيكان، ٢٠٠٣م.
الهذلول، آلاء. الانتحار المأجور. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٤م.

ببليوغرافيا مختارة من الدراسات والرسائل الجامعية التي عنيت بالرواية السعودية

أولاً: دراسات مختارة

أصدقاء الإبداع. ابن السروي.. وذاكرة القرى: قراءات وشهادات وحوار مع عبدالعزيز مشري. ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م.

الثبيتي، سامي جريدي. التشكيل المكاني في رواية تيار الوعي في الرواية النسائية (١٩٩٠-٢٠٠٥). الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م.

الحكمي، عائشة. تعالق الرواية مع السيرة الذاتية: الإبداع السردي السعودي أنموذجاً. ١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م.

الحازمي، حسن حجاب. البطل في الرواية السعودية: دراسة نقدية.

جازان: نادي جازان الأدبي، ٢٠٠٠م.

الحازمي، منصور إبراهيم. فن القصة في الأدب السعودي الحديث.

الرياض، دار ابن سينا للنشر، ٢٠٠١م.

الحازمي، منصور إبراهيم. موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث.

الرواية، المجلد الخامس. الرياض: المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ٢٠٠١م.

الشنطي، محمد صالح. فن الرواية في الأدب لعربي السعودي المعاصر.

جازان: نادي جازان الأدبي، ١٩٩٠م.

آل الشيخ، عبدالملك حسن. القيم الخلقية في الرواية السعودية: دراسة تحليلية، ٢٠٠٨م.

العدواني، معجب. تشكيل المكان وظلال العتبات. جدة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٢م.

العوين، محمد. صورة المرأة في القصة السعودية. الرياض، ٢٠٠٢م.

القحطاني، سلطان سعد. الرواية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها (١٩٣٠م - ١٩٨٩م) دراسة تاريخية نقدية. الرياض: مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة، ١٩٩٧م.

مجموعة من الباحثين. أبحاث الندوة الأدبية «الرواية بوصفها الأكثر حضوراً». بريدة: نادي القصيم الأدبي، ١٤٢٤هـ.

مجموعة من الباحثين. الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية. الباحة: نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م.

المري، نورة. ملامح البيئة السعودية في روايات الحميدان. تبوك: النادي الأدبي بتبوك، ٢٠٠٦م.

النعمي، حسن (تقديم وتحرير). خطاب السرد: الرواية النسائية السعودية. جدة: نادي جدة الأدبي، ٢٠٠٧م.

النعمي، حسن. رجع البصر: قراءة في الرواية السعودية. جدة: نادي جدة الأدبي، ٢٠٠٤م.

اليوسف، خالد أحمد، وحسن حجاب الحازمي.

معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، (الرواية). الباحة، نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م.

ثانياً: رسائل جامعية مختارة

الجاسم، ناصر سالم. صورة البطل في روايات إبراهيم الناصر الحميدان.

جامعة الملك فيصل بالأحساء، ماجستير، ٢٠٠٠م.

الحارثي، هلالة. صورة الطفل في الرواية السعودية: دراسة تحليلة.

جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ماجستير، ٢٠٠٩م.

الحازمي، حسن حجاب. البناء الفني في الرواية السعودية في الفترة من ١٤٠٠ هـ - ١٤١٨ هـ (دراسة نقدية تطبيقية)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، دكتوراة، ٢٠٠٣م.

الرفاعي، خالد. الرواية النسائية السعودية من عام ١٩٥٨ إلى ٢٠٠٧: دراسة تحليلية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، ماجستير، ٢٠٠٧م.

السحيباني، مها. التقنيات السردية في الرواية السعودية المعاصرة من عام ١٤١٠ - ١٣٢٠ هـ، كلية التربية للبنات ببريدة، ماجستير، ٢٠٠٤م.

الغبان، مريم. اللون ودلالاته في الرواية السعودية. جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ماجستير، ٢٠٠٦م.

القحطاني، نورة. صورة الرجل في الرواية النسائية. جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، ماجستير، ٢٠٠٥م.

القرشي، عيضة محمد خضر. الرواية عند غازي القصيبي: دراسة نصية. جامعة أم القرى، دكتوراة، ٢٠٠٤م.

المري، نوره محمد ناصر. البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية). جامعة أم القرى، دكتوراة، ٢٠٠٨م.

الملا، أسامة محمد. أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد (من ١٣٤٩هـ إلى ١٣٨٠هـ)، كلية التربية بجامعة الملك فيصل، ماجستير، ١٩٩٩م.

المـؤلــف..

الدكتور: حسن محمد النعمي

- أستاذ الأدب الحديث بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة
- قاص وناقد
- عضو مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة
- رئيس جماعة حوار بالنادي الأدبي الثقافي بجدة
- رئيس تحرير دورية (الراوي) التي تعنى بالسرديات العربية

أصدر ثلاث مجموعات قصصية، هي:

- زمن العشق الصاخب، ١٩٨٤م.
- آخر ما جاء في التأويل القروي، ١٩٨٧م.
- حدّث كثيب قال، ١٩٩٩م.

أصدر في النقد كتاب:

- رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية، ٢٠٠٤م.
- حرر وقدم كتاب (خطاب السرد: الرواية النسائية في السعودية، ٢٠٠٧م).

البريد الإلكتروني: halnemi@gmail.com

الموقع الإلكتروني: www.alnemi.com



الرواية السعودية.. واقع التجربة وتحولاتها

الرواية السعودية، كغيرها من الروايات الأخرى، نص مواز للواقع، تأخذ من الواقع بقدر ما تعيد إليه من أسئلة وافتراضات واستجوابات. فالرواية تشتغل دائماً على مكونات الصورة المهشمة. فلا تُكتب الرواية عن المنجز أياً كان قدره وعظمته، لكنها تشتغل في منطقة الانكسار، رغبة في تغيير مكونات الانكسار، وبعث روح متوثبة في أوصال الضعف والعجز. وإذا كان الواقع اعتباطياً في تكوينه، غرائبياً في حوادثه، فإن الرواية عكس ذلك، فهي منطقية حيث يكون للمنطق معنى داخل سياق الرواية، وهي ذاتية حيث ه منظور كاتبها، وهي حوارية حيث تسمح لقارئها باعتقاد ما يراه ما يراه كاتبها.

الرواية السعودية هي نص المستقبل الأدبي، وهي منطقة التقاطع الحوارية التي نحتاجها. فهي نص يقبل التعدد ويسمح بالتأو ويرضى بالتجاوز والاختلاف. وما أحوجنا أن نكون أجرأ في معال قضايانا بروح الرمز الروائي لبيان فساد التشرذم واختزال الع في رؤية أحادية ضيقة. إن الرواية نص يتيح الحديث عن الممكن ما ينبغي أن يكون، فلنشرع لها قلوبنا وعقولنا.